Daniele Avila Small

O CRÍTICO IGNORANTE

uma negociação teórica meio complicada

7 LETRAS

Aparente contradição: a ignorância é o oposto da preguiça intelectual. Ao menos, quando a palavra é acionada para nos livrar da tirania de um suposto saber totalitário e hierarquizante, este sim preguiçoso, na medida em que distribui verdades prontas e encerra sentidos. A ignorância, ao contrário, não é mais do que uma disposição à abertura, à descoberta e ao outro – ser ou obra.

Nas artes da cena, a posição de um crítico ignorante passa sobretudo pela recusa a considerar espectador e leitor como seres incapazes de traçar seus próprios caminhos em direção a uma criação artística. Inaptos a distinguir o que é bom ou ruim para si, incompetentes para tomar suas próprias decisões, a eles tudo seria preciso explicar, por eles seria preciso decidir e discernir.

Nem juiz nem orientador de consumo, o crítico ignorante não atua no mundo da arte para impor a sua medida, aplicar normas e punições. O seu espaço de ação é o da liberdade de pensamento, sob o signo da emancipação. Tanto sua quanto do outro, seu interlocutor.

Não mais o mestre acima do aluno, o palco acima da plateia ou o crítico acima da obra e do público. Tampouco lhe cabe o papel de credor. O teatro, como o mundo, não oferece garantias, é preciso (re)construí-los o tempo todo; questionar as certezas, instigar discussões e propor pontos de vista.

No momento em que este estudo enfim toma a forma de livro, já faz alguns anos que as proposições de Daniele Avila Small aqui sistematizadas vêm

O CRÍTICO IGNORANTE

2015

Daniele Avila Small

O CRÍTICO IGNORANTE

uma negociação teórica meio complicada

7 LETRAS

© 2015 Daniele Avila Small

*Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

Coordenação editorial
Isadora Travassos

Produção editorial
Eduardo Süssekind
Rodrigo Fontoura
Sofia Soter
Victoria Rabello

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S644c

Small, Daniele Avila
O crítico ignorante : uma negociação teórica meio complicada / Daniele Avila Small.
- 1. ed. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2015.

ISBN: 978-85-421-0340-3

1. Teatro brasileiro - História e crítica. I. Título.

15-20826 CDD: 869.9
CDU: 821.134.3(81)-2

2015
Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Visconde de Pirajá, 580/ sl. 320 – Ipanema
Rio de Janeiro – RJ – cep 22410-902
Tel. (21) 2540-0076
editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

Sumário

Prefácio 9
Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Apresentação 13

CAPÍTULO I

O mestre ignorante: uma aproximação entre as noções de pedagogia de Joseph Jacotot e a crítica de teatro 17

CAPÍTULO II

Uma relação desigual: o princípio da desigualdade na relação com o espectador 41

CAPÍTULO III

Censura e emancipação: polaridades na ideia de crítica 71

CAPÍTULO IV

O crítico ignorante e o ensaio como forma 101

Considerações finais 121

Bibliografia 125

Agradecimentos 129

A forma do ensaio preserva o comportamento de alguém que começa a estudar filosofia e já possui, de algum modo, uma ideia do que o espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos autores mais simples, cujo *common sense* costuma patinar na superfície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma "posição do pensamento em relação à objetividade". A ingenuidade do estudante que não se contenta senão com o difícil e o formidável é mais sábia do que o pedantismo maduro, cujo dedo em riste adverte o pensamento de que seria melhor entender o mais simples antes de ousar enfrentar o mais complexo, a única coisa que o atrai.

THEODOR ADORNO, *O ensaio como forma.*

Prefácio

O livro de Daniele Avila Small, *O crítico ignorante: uma negociação teórica meio complicada*, revela uma das grandes qualidades da pesquisa realizada no âmbito acadêmico na área de artes. Trata-se da realização bem equacionada, tanto quanto difícil, daquilo que eu já considerava positivamente uma contaminação do objeto: quer dizer aquela postura do leitor que, ao assumir a crítica, move-se com o objeto, não opondo resistência a ele, não se pondo contra ele. Um leitor que se deixa sensibilizar pelo objeto que vai contornando com calma, apostando que se a observação for leve, mas focada, as coisas vão se deixando adivinhar e absorver. E surgirá um espaço 'inter', não definido nem delimitado, em que um diálogo poderá se estabelecer entre o observador, que olha, e aquilo que é olhado.

Ora, essa operação não é fácil. Em geral, no ambiente acadêmico o campo da escrita está minado por pressupostos contrários a esse procedimento, de um lado movida pelos preconceitos advindos da postura dita científica, que muitas vezes permeia as assertivas no campo da pesquisa, ainda que da pesquisa em artes; de outro, por uma cultura já entranhada nos sujeitos, de que o discurso produzido pelo postulante a um título deve ser marcado por uma certa rigidez pré-fixada, tanto na formulação da hipótese, quanto na sua comprovação e sobretudo no método de abordagem. Mesmo que os objetos de observação e pesquisa estejam no terreno da criação artística, cuja construção exija observação livre e perspicaz.

Daniele Avila Small enfrentou esse desafio, porque a condição de livre pensadora é de sua natureza, e fez com que buscasse apoio numa teoria a que pudesse delegar a função de tornar visível aquilo que já intuía possível, mas que talvez não pudesse ainda nomear, desenvolver e conduzir num discurso sem essa teoria como base. Uma teoria que, ainda que apresentada como vinda de outro, é de tal modo desvelada, desdobrada, com tanto zelo e pertinácia, que, parecendo querer colaborar com Daniele, passa a ser dela e, por seu intermédio, a construir pouco a pouco o objeto que já se esboçava desde o início. Sem a rigidez de uma hipótese comprovada, o discurso paradoxalmente desenvolve-se com a segurança de quem não abandona essa hipótese. Na mais pura afirmação de uma escrita acadêmica na área de artes, na mais precisa demonstração de que o ensaio é uma forma a ser proposta na universidade, por ser justamente a forma que, para se constituir, exige ao máximo a inteligência do escritor. Inteligência como capacidade de estabelecer relações, de caminhar em zigue-zague, trazendo no percurso o pensamento de mestres, esses que Daniele comenta e destrinça em paráfrases criativas, fazendo seu pensamento caminhar um pouco mais, sem sobressaltos, sem forçar passagem e sem adulterar a referência.

O percurso desse longo ensaio em busca de uma comprovação tateante para a emancipação da escrita acadêmica é uma teoria muito bem construída sobre o rumo possível da crítica teatral na contemporaneidade. Da crítica que deseje acompanhar os desafios que as artes cênicas propõem na pós-modernidade, numa competente demonstração de que o discurso sobre algum objeto precisa demonstrar afinidade com a linguagem desse objeto. Isto é, um ensaio sobre a postura do mestre ignorante, que serve de pressuposto para a configuração de um crítico ignorante. O termo "ignorante", tomado aí no contrassenso de seu significado denotativo de "aquele que não sabe", passa a propor um campo de reflexão que agencie os sentidos possíveis da troca de sinal, quando se pensa no ignorante como aquele que sabe que seu saber não é o mais importante como veículo de aproximação do objeto, porque o objeto não quer ser explicado, e que o seu interlocutor é um outro, tão inteligente e capaz quanto ele próprio, de modo que não quer explicação nem precisa ser ensinado.

O ignorante, o mestre, nesse novo sentido, lançado pelo pedagogo oitocentista Jacotot, assumido por Jacques Rancière; ou o crítico, defendido por Daniele Avila Small, assumindo Rancière; será aquele que transitará pelo universo do discurso sobre os objetos, com a cautela de quem se despoja de um saber predefinido, para se dispor a ver as formas com olhos tão livres que se permite tatear, arriscar, sugerir, supor, dando-se conta de que o discurso que produz encontrará no ensaio sua forma adequada, tal como assumida por seus defensores, dos quais talvez Adorno, lembrado, seja um bravo representante.

Mas absorvendo as propostas de Jacotot-Rancière como resultado de uma excelente pedagogia, o ensaio de Daniele Avila Small faz pensar: ele provoca imensas lições de humildade, de autorrevisão, de autorreflexão, de novas proposições e de novas coragens. Isso eu digo de modo pessoal e subjetivo, como leitora que é professora e se deseja ensaísta. E agradeço à Daniele por essa leitura produtiva.

ANA MARIA DE BULHÕES-CARVALHO
Pesquisadora de teatro contemporâneo,
professora-doutora da Escola de Teatro da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Apresentação

Para iniciar uma apresentação dos apontamentos aqui desenvolvidos é preciso estabelecer previamente o quadro de condições e perspectivas em que este estudo se situa. Ao final do curso de Teoria do Teatro, as possibilidades de realização de uma monografia são diversas e podem apontar em muitas direções. Pode-se, por exemplo, tomar as condições como ponto de partida e lidar com perspectivas mais coerentes com estas condições, priorizando a viabilidade da pesquisa e sua adequação às expectativas de uma monografia. Mas, por outro lado, também se pode arriscar inverter a lógica do quadro de possibilidades, criando uma relação tensa entre condições e perspectivas, uma relação de enfrentamento, em que as perspectivas desafiam as condições, mesmo sob o risco de embaraçar a viabilidade da pesquisa e comprometer a sua adequação ao que se espera de uma monografia.

Este estudo tem essa tônica de enfrentamento, em que a perspectiva excede as condições da sua realização plena. No entanto, apesar da consciência da inviabilidade de dar conta da proposta de uma maneira mais extensa e elaborada, com mais referências, o esforço do desafio acaba por forçar uma ampliação das condições. Assim, com a proposta de me colocar numa situação de enfrentamento e com o objetivo de ampliar minhas condições para a lida com o que escolhi como meu principal objeto de estudo ao longo do curso, a crítica de teatro, procurei desenvolver uma ideia que me parecia intrinsecamente coerente e, ao mesmo tempo, um pouco duvidosa.

As condições que se apresentam como ponto de partida para este estudo são as referências bibliográficas reunidas nos últimos anos da graduação e algumas discussões realizadas nos poucos cursos dedicados à crítica na graduação em Teoria do Teatro, além de uma curta experiência prática no exercício da crítica. As perspectivas, por sua vez, são um pouco mais impetuosas. A primeira é pensar o conceito de crítica – numa abordagem mais filosófica que historiográfica – a partir de uma aproximação com um pensamento pouco convencional sobre pedagogia, as ideias de um educador do século XIX, o professor Joseph Jacotot, cujo método de ensino é exposto no livro *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*, de Jacques Rancière. A segunda perspectiva é articular essa aproximação com as ideias do próprio Rancière sobre as artes cênicas, na tentativa de encontrar alguma proposição para a crítica de teatro na atualidade. Daí vem o título: *O crítico ignorante*.

O crítico ignorante não é um crítico específico, é uma conceituação. A junção destes dois termos já é em si um desconforto. Espera-se que a crítica esteja associada ao saber, ao conhecimento, não à ignorância. Para que esse aparente paradoxo faça sentido, será preciso destrinchar tanto a ideia de "crítico" como a ideia de "ignorante" no sentido específico em que esse termo será utilizado aqui. O crítico ignorante é um desdobramento da ideia de mestre ignorante que, segundo Rancière, é "uma negociação teórica meio complicada". Essa questão é desenvolvida no primeiro capítulo, no qual discutimos o livro de Rancière e tentamos fazer uma primeira aproximação entre mestre ignorante e crítico ignorante. A ideia de crítico ignorante também é uma negociação teórica meio complicada, pois é preciso primeiro entrar no jogo e apostar na possibilidade de que a proposição faz sentido para que, então, possamos entendê-la. A negociação se dá na medida em que, para entrar nesse jogo, é preciso, de antemão, dar crédito ao paradoxo. O propósito dessa aproximação é problematizar a crítica de teatro a partir do princípio da igualdade de inteligências – o pressuposto básico do método de ensino de Joseph Jacotot. Em oposição ao crítico ignorante, esboçaremos um crítico explicador – que também é apenas uma conceituação, construída em sintonia com a ideia de mestre explicador de Jacotot.

Como se pode ver, não se trata de um recorte específico da atividade crítica de determinada cidade em determinado período. Mas a situação atual da crítica teatral no Rio de Janeiro e a insatisfação dos artistas com ela serviram como motores para esta pesquisa. Para entendermos essa situação de crise da crítica teatral, esboçamos um quadro de pressupostos, no segundo capítulo, que determina o pensamento sobre teatro e crítica na atualidade. Neste ponto, recorremos a outro texto de Rancière, o artigo *O espectador emancipado*, que apresenta algumas abordagens da condição do espectador no teatro. Esse texto foi originalmente uma palestra concedida a uma escola de artes cênicas na Alemanha, a Quinta Academia Internacional de Artes de Verão de Frankfurt, a pedido do reitor da referida escola, que convidara Rancière motivado pela leitura de *O mestre ignorante*. Entre os dois textos é possível distinguir a emancipação como uma ideia em comum, além de um princípio que norteia as provocações presentes em ambos os textos: o princípio da igualdade. Esse ponto da pesquisa se dedica a verificar o princípio da igualdade e o ideal de emancipação nas relações entre artista e espectador – tendo em vista o que Rancière vai chamar de "artista explicador" – e também nas relações entre crítico e espectador.

Ainda no segundo capítulo, tratamos da condição do espectador aproximando-a da questão do anônimo (um ponto importante no pensamento de Rancière e determinante para o conceito de crítico ignorante), associando essa perspectiva à discussão de Theodor Adorno sobre o tempo livre e a indústria cultural. Em seguida, depois de termos entendido melhor as ideias de Rancière sobre as artes cênicas e de termos relacionado essas ideias a um pensamento sobre a crítica, procuramos definir com mais clareza o que é o crítico ignorante, o crítico explicador e o artista explicador através de algumas questões básicas: o que é a dimensão política do teatro? O que é o espetáculo? O que é o espectador? Qual é a ferramenta que o espectador utiliza na apreensão das obras? Qual é a natureza da relação entre o espectador e a obra?

No terceiro capítulo, lançaremos o olhar para o surgimento da ideia de crítica na sociedade burguesa, principalmente através do pensamento de Terry Eagleton, em *A função da crítica*, e de Reinhart Koselleck, em *Crítica e crise*, com o objetivo de identificar a tensão entre o princípio corretivo da crítica e o seu ideal de emancipação – duas tendências paradoxais que acompanham a crítica desde o século XVIII até os dias atuais. Essa polarização presente no conceito de crítica é representada, nesta pesquisa, na oposição entre o crítico ignorante e o crítico explicador. Esse momento é mais concentrado na ideia do crítico explicador e nos problemas concretos implicados por uma crítica realizada de acordo com seus pressupostos. Em seguida, pensaremos a crítica em relação ao regime estético das artes, conceito cunhado por Rancière, como apresentado no seu livro *A partilha do sensível* e em outros artigos. O pensamento sobre o crítico ignorante está diretamente ligado ao regime estético das artes.

O quarto e último capítulo é dedicado à especulação de como seria a escrita do crítico ignorante, quais seriam seus princípios e seus métodos. Além de ter como base a articulação feita em aproximação com o pensamento de Jacotot e de Rancière até esse momento, esse capítulo encontra suas bases principalmente em *O ensaio como forma*, de Theodor Adorno, obra com a qual se pode emparelhar alguns princípios do método de Jacotot através de uma prática de escrita: a crítica de teatro. Outros autores como Georg Luckács e Roland Barthes também são trazidos à discussão nesta tentativa de entender como o ensaio pode ser a forma crítica ideal para o crítico ignorante.

Assim como Rancière trouxe para a discussão sobre pedagogia e para a discussão sobre a condição do espectador o princípio da igualdade, aqui a proposta é colocar a crítica de teatro diante deste mesmo pressuposto. A trajetória deste estudo pretende especular sobre uma possível proposta para a crítica contemporânea do teatro que possa contradizer a sua proclamada falência. Essa proposta leva em consideração as condições atuais de publicação e circulação de textos, que conta com a Internet como uma ferramenta que pode ser usada a favor do embaralhamento das hierarquias que organizam os discursos críticos sobre teatro, embaçando as fronteiras entre quem pode e quem não pode falar sobre o assunto. Mas a proposta de um crítico ignorante não é um programa a ser implantado, é apenas um quadro de possibilidades, um conjunto de apontamentos para o exercício da crítica de teatro na atualidade, uma negociação teórica que quer encontrar uma via prática, mas que não se pretende uma nova norma. No final das contas, esta é uma investigação pessoal, uma autoprovocação, num certo sentido, e uma forma de confronto com as ideias de Rancière, que se mostraram determinantes para a minha formação e para o meu pensamento sobre as artes cênicas.

CAPÍTULO I

O mestre ignorante: uma aproximação entre as noções de pedagogia de Joseph Jacotot e a crítica de teatro

Na obra de Jacques Rancière, *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual,* encontramos a história de Joseph Jacotot e a criação de seu subversivo método de ensino na Europa do século XIX: o *Ensino Universal.* Neste livro, Rancière, ao acompanhar a trajetória do pensamento de Jacotot, faz uma reflexão crítica sobre os pressupostos básicos da pedagogia no Ocidente e sobre como esses pressupostos refletem também a organização do mundo ocidental de um modo geral: a divisão dos poderes, dos "saberes" e dos "dizeres" da sociedade em que vivemos. É nesse sentido que essa obra se torna relevante também para a discussão sobre a crítica cultural e a crítica de teatro. Para um estudo sobre crítica, interessa pensar na divisão dos poderes, dos "saberes" e dos "dizeres" sobre teatro, ou seja, interessa pensar em como se divide e se organiza o que se fala sobre teatro no circuito dos discursos visíveis,[1] como se dá essa partilha e como se pode remoldurar os princípios que dão as regras para essa hierarquia, assim como Jacotot propôs uma remolduração dos princípios que davam as regras para a pedagogia, para a hierarquização dos saberes no ensino.

O gesto de Jacques Rancière - trazer de volta a fala de um quase profeta no deserto - é sinal de uma vontade de ecoar esta fala singular, não com o objetivo de fazer alguma mudança radical, mas para lembrar que as construções sobre as quais nos movemos são também aquelas que não nos permitem mais construir grande coisa. No entanto, é preciso conhecer as bases destas construções, suas falhas, seus paradoxos, e conseguir "jogar" com elas para, quem sabe, construir pequenas ações possíveis na contramão do que já está estabelecido. Não podemos "melar o jogo", nem conseguimos mudar suas regras, mas talvez seja possível embaralhar e redistribuir algumas cartas.

---

[1] Arriscamos aqui esse paradoxo - "discurso visível" - pois a questão é, de fato, a visibilidade, não a audibilidade. Existe uma fala sobre teatro que tem certa publicidade, que está à mão, ao alcance dos olhos. É o caso das matérias, entrevistas e críticas, principalmente, que estão nos jornais de grande circulação. Esses são os discursos que aqui chamamos de "visíveis".

Para Jacotot, há duas opções de ensino: o ensino emancipador e o ensino embrutecedor. O modelo pedagógico a que Jacotot se opunha é aquele que toma o montante de informações que um indivíduo possui como uma medida para a sua capacidade de aprender, para a sua inteligência. A partir desse critério, é possível estabelecer uma hierarquia, uma ordem e um progresso: ensinar é passar o conhecimento daquele que o tem para aquele que não o tem, mas de forma que o primeiro sempre tenha mais conhecimento que o último, pois é essa diferença que mantém o sistema do ensino em perpétuo funcionamento:

> Ele [Jacotot] preveniu: a distância que a Escola e a sociedade pedagogizada pretendem reduzir é aquela de que vivem e que não cessam de reproduzir. [...] Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação.[2]

O modelo pedagógico que se instituía no início do século XIX atribui ao ensino a tarefa de reduzir tanto quanto possível a desigualdade social, reduzindo a distância entre os ignorantes e o saber. O pensamento de Jacotot questionava o cerne desse modelo, o seu pilar de sustentação, a tal *distância*. Todo o modelo pedagógico contava com essa distância como fato. Mas, para Jacotot, a igualdade não deveria ser um objetivo a ser alcançado, e sim um princípio a ser considerado, reconhecido. A igualdade de inteligências deveria ser um ponto de partida, não um objetivo mantido estrategicamente a distância. Aqui talvez seja importante frisar a diferença entre saber e inteligência. A reivindicação do reconhecimento da igualdade de que falam Rancière e Jacotot é entre as inteligências, ou seja, entre a capacidade que os homens têm de aprender. Foi por acaso que ele desenvolveu o seu Ensino Universal – "o método mais velho de todos". O princípio desse método era simples: "Aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo o princípio de que todos os homens têm igual inteligência".[3]

---

[2] RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante:* cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a. p. 11-12.

[3] Ibidem, p. 38.

Na pedagogia tradicional, o professor transmite o conhecimento para que o aluno se aproxime cada vez mais do montante de conhecimento que o professor detém. Ele pode até chegar a ser um professor, mas isso significaria apenas a sua entrada na cadeia da desigualdade, em que um sempre sabe mais que o outro: a distância entre o que o professor conhece e o que o aluno não conhece é sempre renovada. Para o método de ensino de Jacotot, a igualdade é um ponto de partida: tanto o aluno quanto o professor têm a mesma capacidade de aprender, uma vez que o mecanismo de aprendizado é uma faculdade que os dois possuem. A partir dessa igualdade, qualquer pessoa pode ensinar qualquer coisa a qualquer outra: basta colocar em funcionamento um mecanismo de investigação e descoberta e isso proporciona a emancipação intelectual. O Ensino Universal de Jacotot não é o ensino de um conteúdo, mas de um método. É nesse sentido que se trata de uma proposta de emancipação.

Tudo começou quando, exilado na Holanda em 1818, Jacotot se deparou com um grupo de alunos holandeses para os quais ele deveria ensinar francês. Sem falar holandês, ele aparentemente não tinha nenhum ponto de apoio para começar um diálogo. Resolveu, então, usar uma edição bilíngue do *Telêmaco* e deixou os alunos "sozinhos" na tarefa de adivinhar o francês pela comparação com a sua própria língua. Sem que ele explicasse a língua, suas regras e mecanismos, os alunos tiveram um desempenho surpreendente. Eles tateavam as palavras, comparavam a língua estrangeira com a própria língua e "adivinhavam" os mecanismos desta língua nova porque conheciam os mecanismos da sua própria língua. Era possível "aprender sozinho". A expressão está entre aspas porque não deve ser tomada ao pé da letra. Os alunos não aprenderam "sozinhos" pois eles tinham um professor e um livro – algo material que lhes serviu como suporte para a vontade de aprender. Mas o professor não explicou o conteúdo do livro, apenas o apontou como uma possibilidade, ou seja, algo concreto no qual os alunos poderiam se apoiar para aplicar sua inteligência no processo de desvendar aquele objeto, para que eles pusessem em prática o mecanismo de investigação e descoberta que usam para todos os outros aprendizados do dia a dia. Jacotot não explicou a gramática ou os funcionamentos básicos da língua, como a ortografia e as conjugações. Os alunos foram encontrando correspondências entre as palavras estrangeiras e as da sua língua materna, arriscando combinações. Assim, aprenderam a formular frases em francês.

Jacotot confiou nesta primeira experiência e seguiu aplicando-a até desenvolver o seu método revolucionário e inaudito, no qual o processo de aprendizado prescinde do mestre *como explicador*. Neste método, o professor não ensina o que sabe, ele ensina o mecanismo de aprender. Ele não é ignorante porque nada sabe, mas se coloca como ignorante porque está disposto a ignorar o que sabe para que o aluno possa aprender por si mesmo. O que ele ignora é a desigualdade. O conhecimento do professor não é um limite nem uma meta para o aluno. A questão para Jacotot é referente ao significado da *explicação*: a matéria é muda, mas o mestre "fala" por ela para que o aluno a escute.

Entre o livro e o aluno há um impedimento, uma impossibilidade. A palavra do mestre viria dissipar essa obscuridade. Mas Jacotot aponta um paradoxo: por que o homem precisa de um explicador se aprendeu a sua língua materna através de um mecanismo que dispensa explicação? A criança que aprende a falar a sua língua o faz tateando às escuras e não com explicações. Ela não aprende uma coisa de cada vez, mas vai acumulando o que aprendeu em um jogo de tentativa e erro. Ela aprende as palavras antes das letras. O fato de que os alunos holandeses aprenderam o francês sem explicações fez Jacotot pensar na possibilidade de que os homens podem, de fato, aprender através desse método um pouco caótico que mal conseguimos conceber. Os estudantes *queriam* aprender a língua francesa e aquela edição bilíngue era tudo o que tinham nas mãos. Eles usaram esse dispositivo material, a sua vontade e aprenderam. Essa inteligência que *quer* é independente, insubordinada e capaz.

> Compreender não é mais que traduzir, isto é, fornecer o equivalente de um texto, mas não sua razão. Nada há atrás da página escrita, nenhum fundo duplo que necessite do trabalho de uma inteligência outra. Nada há aquém dos textos, a não ser a vontade de se expressar, de traduzir.[4]

Aí está a emancipação. A matéria não é muda. Ela é a tradução de uma ideia, de algo que algum homem tentou dizer e para isso usou palavras e frases. É importante esclarecer que o "compreender" de Jacotot não é o mesmo "compreender" da hermenêutica contemporânea segundo a filosofia alemã. O compreender, segundo Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método*,[5] é sempre interpretar. Portanto, é o oposto do uso que Jacotot faz do mesmo termo. Para compreender, o aluno traduz o que aprende, também através de palavras e frases. É a mesma inteligência, apesar de não ser o mesmo saber. Os alunos holandeses tentaram adivinhar o que queriam aprender. Segundo Jacotot, ele mesmo se surpreendeu com o fato, mas eles conseguiram. O método do acaso, da adivinhação, do tatear no escuro, funcionou. O método de Jacotot conta com a vontade que o aprendiz tem de se comunicar com os seus iguais: "Uma palavra humana lhes foi dirigida, a qual querem reconhecer e à qual querem responder - não na qualidade de alunos, ou de sábios, mas na condição de homens".[6] É preciso frisar que esse método do acaso era também um método da vontade. Vale também fazer uma ressalva, lembrando que o aprendizado aconteceu sem um mestre explicador, mas não sem um mestre. E esse aprendizado conta com uma ponte, ou seja, um objeto concreto que serve como ponto de partida.

---

[4] Ibidem, p. 22-23.

[5] Cf. GADAMER, H. *Verdade e método*. Trad. Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

Vejamos a questão do objeto. No caso dos alunos holandeses, o livro. O fundador do Ensino Universal batizou a filosofia que orienta o seu método de *panecástica*, a partir da junção de duas palavras gregas. A panecástica busca o *todo* da inteligência humana em *cada* manifestação intelectual. Daí a frase recorrente nos escritos de Jacotot, que diz que "tudo está em tudo". O aprendizado da língua francesa pelos alunos holandeses foi possível porque se deu a partir de um todo: "Um círculo no interior do qual é possível compreender cada uma dessas novas coisas, encontrar os meios de dizer o que se vê, o que se pensa disso, o que se faz com isso".[7] O livro, "o laço mínimo de uma coisa comum", seria esse círculo a partir do qual é possível desenvolver um processo de investigação e verificação. Ele é a trilha para o que Jacotot e Rancière chamam de aventura intelectual. No caso dessa primeira experiência de Jacotot, o livro foi o ponto de partida porque se tratava do interesse de aprender uma língua, mas o círculo pode ser qualquer coisa. E aí está a diferença que Jacotot quis estabelecer: na pedagogia tradicional, é preciso primeiro aprender *tal coisa* e depois outra e assim por diante, obedecendo a uma ordem que vai do simples para o complexo. Jacotot sugere que se pode primeiro aprender *qualquer coisa*, e depois tecer relações. Algo sobre o qual se possa falar, a que se possa fazer perguntas, algo que se possa observar com atenção. "Uma atenção absoluta" como enfatiza Rancière. A questão da atenção (e da vontade) é indispensável para que o aluno diga o que vê e o que pensa.[8] A citação a seguir explica como o livro é um "todo". No caso, fala-se do *Telêmaco* de Fénelon, que começa com a sentença: "Calipso não se conformava com a partida de Ulysses":

---

[6] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 29.

[7] Ibidem, p.41.

> Eis o que quer dizer "tudo está em tudo": a tautologia é a potência. Toda a potência da língua está no todo de um livro. Todo conhecimento de si como inteligência está no domínio de um livro, de um capítulo, de uma frase, de uma palavra. [...] Todas as obras humanas estão na palavra Calipso, porque essa palavra é uma obra da inteligência humana. Aquele que fez a adição de frações é o mesmo ser intelectual que fez a palavra Calipso.[9]

Para pensar essa questão, é preciso evitar a leitura ao pé da letra. Trata-se de uma sugestão, uma possibilidade para apontar a igualdade de inteligências e, a partir daí, entender o que significa "tudo está em tudo". Não se está dizendo que o *Telêmaco* de Fénelon contém todos os saberes: Jacotot está apenas apontando para o fato de que ele foi feito por uma inteligência comum a todos os homens.

Um espetáculo teatral, por exemplo, poderia ser um todo, um círculo, que qualquer espectador pudesse ver, descrever, comparar e questionar. A comparação pode ser feita com qualquer outra coisa feita pelo homem. Basta que se reconheça a inteligência criadora de um espetáculo teatral como a da mesma natureza de outra que construiu uma casa, pintou um quadro, cozinhou uma comida ou criou um outro espetáculo teatral.

A nossa investigação se interessa, especialmente, por problematizar a figura do explicador, às vezes atribuída ao crítico por conta da função pedagógica que a crítica pode assumir. O explicador simboliza, na visão que Jacotot tinha da sociedade em que viveu, a incapacidade do indivíduo de aprender sozinho. Este mesmo indivíduo, que aprendeu sua língua materna, que aprende todos os dias no cotidiano, diante do mestre explicador, torna-se incapaz de compreender coisas novas:

> Tudo se passa, agora, como se ela [a criança] não mais pudesse aprender com o recurso da inteligência que lhe serviu até aqui, como se a relação autônoma entre a aprendizagem e a verificação lhe fosse, a partir daí, estrangeira. Entre uma e outra, uma opacidade, agora, se estabeleceu. Trata-se de compreender – e essa simples palavra recobre tudo com um véu: compreender é o

---

[8] As noções de atenção e distração, importantes para o método de Jacotot, serão discutidas no capítulo IV sob outra perspectiva, a partir de ideias de Theodor Adorno, Walter Benjamim e Jeanne-Marie Gagnebin.

[9] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 48.

> que a criança não pode fazer sem as explicações fornecidas, em certa ordem progressiva, por um mestre. [...] A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos.[10]

Se a explicação, antes de ser o ato do pedagogo, é o mito da pedagogia, talvez seja possível parafrasear Rancière e arriscar dizer que a explicação, antes de ser o ato do crítico, é também o mito da crítica. Podemos aproximar essa ideia a um trecho de outro artigo de Rancière, "The misadventures of critical thinking":

> Os procedimentos críticos consistiam basicamente em curar os debilitados, curar aqueles que não são capazes de enxergar, que não são capazes de entender o significado daquilo que vêem, que não são capazes de fazer a passagem do conhecimento para a ação. O problema é que os médicos precisam dos debilitados, eles precisam reproduzir as debilidades que curam.[11]

Nesse contexto de pensamento, a crítica só faz sentido se uma determinada classe de pessoas fizer a suposição de que existe outra que lhe é inferior. A crítica teria, então, como pressuposto básico, a "emancipação" dos inferiores, dos despreparados, dos pobres espectadores incapazes de pensar. A necessidade da explicação subentende que o aluno - ou o espectador - não sabe falar sobre o que viu. E é esse "não saber falar sobre", "não entender o significado do que vê" que coloca o aluno numa posição subordinada. O hábito da explicação rouba do aluno a capacidade de verificar o seu aprendizado, a sua experiência. A explicação é uma mediação entre o alto e o baixo; mediação esta que não trabalha para ser superada, apenas para ser mantida.

O que Jacotot questionava não era simplesmente o método corrente, era a base mesma do sistema de ensino. Sua proposta partia de uma questão filosófica e política: qual era a relação do aluno com a palavra do mestre? Essa palavra, a "palavra do outro", parte do pressuposto da igualdade ou da desigualdade? Isso era determinante para a sua noção de pedagogia e, como será exposto mais adiante, pode também ser relevante para a discussão sobre a crítica.

---

[10] Ibidem, p. 23.

[11] RANCIÈRE, J. The misadventures of critical thinking. *Dartmouth Philosophy Journal*, v. 24, n. 2, p. 32, spring 2007 (tradução da autora).

Não se trata, portanto, de excluir a figura do mestre da situação de aprendizado, mas de remoldurar o seu papel. O mestre no método de Jacotot é um mestre emancipador, não um explicador. Ele encaminha o aluno para o reconhecimento de uma inteligência "que não obedece senão a ela mesma". Quando uma inteligência é subordinada à outra, acontece o que Jacotot chamou de embrutecimento. A explicação é embrutecedora na medida em que se constitui como o laço de uma ordem social que se mantém na sua precariedade, que depende da divisão entre incluídos e excluídos e que, para continuar caminhando na sua noção de progresso, precisa que cada um permaneça em seu lugar – embora tentando sempre progredir.

Se a palavra do outro é superior, o aluno diz "eu não posso". E parece ser esse o impedimento maior para a emancipação: a crença nesse abismo entre a capacidade do mestre e a incapacidade do aluno:

> O círculo abole a trapaça. E, antes de mais nada, essa grande trapaça que é a incapacidade: eu não posso, eu não compreendo... Não há nada a compreender. Tudo está no livro. Basta relatar – a forma de cada signo, as aventuras de cada frase, a lição de cada livro. É preciso começar a falar.[12]

Essa questão é uma chave para aproximarmos a ideia de emancipação do mestre ignorante da forma como a crítica de teatro é percebida. Tomemos, como exemplo, um estudante que já assistiu a uma grande quantidade de espetáculos, leu diversas críticas e está familiarizado com uma série de linguagens. Se alguém pedir a ele para escrever a crítica de uma peça é possível que ele responda: "Eu não posso, eu não compreendo como se faz", pois há uma mistificação com relação à palavra do outro, à palavra do crítico que é "especializado". O mesmo responderia um artista que, por mais familiarizado que esteja com os procedimentos da criação e da recepção teatral, também recuaria diante da possibilidade de escrever um texto crítico. Jacotot diria: "Basta relatar – a forma de cada imagem, as aventuras de cada cena. É preciso começar a falar." Essa figura do crítico de teatro, tão comumente carregada de uma atmosfera de autoridade explicadora, é o que provoca no espectador comum a sensação de desconforto e inadequação para falar sobre as peças.

---

[12] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 44.

No caso de um espectador que não é, por assim dizer, comprometido com o teatro, o impedimento parece muito maior. Mesmo que ele vá ao teatro pelo menos uma vez por mês, há uma hesitação em falar a respeito, como se o espetáculo fosse mudo (como a matéria muda do livro que necessita de explicação), como se visse no teatro uma situação em que se operam procedimentos que ele não é capaz de compreender. Mas o espetáculo não é mudo, e o espectador tem memória de espetáculos anteriores ou de outras situações de arte que presenciou. Ele pode falar, mas diz que não pode. Não se trata aqui de dizer que o espectador deve se tornar crítico de teatro, mas de pensar na sua condição de espectador a partir da perspectiva de subordinação da sua percepção e do seu entendimento a uma ideia de crítica que pressupõe um espetáculo mudo para um tal "espectador médio."

Principalmente no que diz respeito à arte, o cidadão comum se cala. De acordo com Jacotot, quem quer emancipar um homem deve interrogá-lo à maneira dos homens e não à maneira dos sábios. A crítica de teatro é um discurso de sábios ou uma conversa entre homens? Essa pergunta provoca uma aproximação possível entre a ideia de igualdade que Rancière lança ao publicar um livro sobre Jacotot e a distância estabelecida entre crítica e público no que diz respeito ao teatro. Qual é o peso da palavra do outro (o crítico)? Ela forma público? Ela prepara o espectador para outros espetáculos, outras aventuras intelectuais, como diriam Jacotot e Rancière? Ou ela encerra a experiência no âmbito de cada espetáculo isoladamente? Ela faz perguntas? Provoca o espectador a se fazer perguntas? Ou ela dá as respostas e explica o porquê das suas respostas?

Se tomarmos tanto um processo de aprendizado quanto a apreensão de uma obra de arte como aventuras intelectuais vividas através de perguntas, podemos tomar o Ensino Universal de Joseph Jacotot como paradigma para questionar a crítica de teatro. Uma passagem de Rancière talvez ajude a ilustrar essa tentativa de aproximação entre um método pedagógico criado no século XIX e a crítica de teatro no século XXI:

> Não é o procedimento, a marcha, a maneira que emancipa ou embrutece, é o princípio. O princípio da desigualdade, o velho princípio, embrutece não importa o que se faça; o princípio da igualdade, o princípio Jacotot, emancipa qualquer que seja o procedimento, o livro, o fato ao qual se aplique.[13]

---

[13] Ibidem, p. 50.

Não se trata, portanto, de propor outro método para a crítica, mas de pensá-la a partir de outro princípio. A ideia é aplicar o princípio Jacotot ao fato da crítica. Igualdade de um lado, emancipação de outro; igualdade como princípio da crítica, emancipação como condição do espectador. Trata-se de afirmar a igualdade de inteligências entre o ser que cria o espetáculo teatral e o ser que o assiste, mesmo que o criador do espetáculo faça uso de um saber específico que o espectador não tem. O mesmo pensamento podemos aplicar à crítica, pois pretendemos afirmar a igualdade de inteligências entre o ser que escreve e o ser que lê.

Assistir a um espetáculo é um ato intelectual. Falar sobre um espetáculo é um ato intelectual. Não se trata de exigir do espectador uma "performance crítica", assim como não se tratava de exigir de um camponês analfabeto uma "performance pedagógica." A performance fica por conta do domínio e do manejo dos saberes. A emancipação diz respeito à aventura intelectual, ao processo de investigação, verificação, descoberta, ou seja, diz respeito à vontade e à curiosidade, não aos saberes. É nesse sentido que cabe aplicar o princípio de Jacotot à crítica de teatro.

Rancière desenvolve a questão da opinião, relevante no pensamento de Jacotot, que se propõe a orientar as crianças a partir da opinião da igualdade de inteligências. A igualdade de inteligências não é uma conclusão, um fato teoricamente comprovado, é uma pressuposição. Assim como essa opinião é constituidora de um pensamento sobre pedagogia e emancipação, a opinião, de um modo geral, é um elemento constituidor do processo de descoberta e verificação. É um ponto de partida. Os opositores do Ensino Universal reclamavam que uma opinião não é uma verdade. Justamente, respondia Jacotot, tomar as opiniões como verdades seria um erro, pois opiniões são apenas opiniões. Uma opinião seria como uma hipótese num método científico. Ela precisa ser verificada. Mas a igualdade de inteligências não é um fenômeno como os da química e da física, que podem ser isolados e medidos. Jacotot não queria provar que todas as inteligências são iguais, mas verificar o que se pode fazer a partir dessa suposição.

Jacotot tomava a igualdade de inteligências como uma hipótese a ser constantemente verificada. E via a desigualdade de inteligências ser constantemente afirmada. Para sair do círculo da desigualdade, para desbancar essa afirmação, ele aponta um fator: a atenção. Assim, ele supõe que duas pessoas, a princípio com inteligências iguais, não têm o mesmo desempenho. Uma é mais bem-sucedida que a outra. "Logo", dir-se-ia, não têm inteligências iguais. É desconfiando desse "logo" que Jacotot rompe o círculo. Elas não são desiguais. A que é menos bem sucedida apenas trabalhou menos, apenas dedicou a seu trabalho menos atenção. A atenção é um fato imaterial em seu princípio e material em seus efeitos, como coloca Rancière. Não se trata, então, de uma desigualdade de inteligências, mas de uma desigualdade de atenção, que varia de acordo com a necessidade e a vontade. O instinto e a necessidade conduzem as crianças pequenas de maneira idêntica, mas o mesmo não acontece em adultos. A diferença entre as necessidades de exercitar a inteligência é o que resulta na diferença entre as performances da inteligência.

Rancière atenta para a seguinte premissa de Jacotot: o homem é uma vontade servida por uma inteligência. Esse pensamento é uma resposta a uma premissa da Restauração, formulada pelo Visconde de Bonald:[14] o homem é uma inteligência servida por órgãos. Rancière elucida o significado político desse pensamento:

> O que ele [Visconde de Bonald] queria restaurar era a boa ordem hierárquica: um rei que comanda e sujeitos que obedecem. A inteligência-rainha, para ele, não era certamente aquela da criança ou do operário tensionado para a apropriação do mundo dos signos; era a inteligência divina já inscrita nos códigos dados aos homens pela divindade [...]. A parte que cabia à vontade humana era a de submeter a essa inteligência já manifestada, inscrita nos códigos, na linguagem comum das instituições sociais.[15]

O Visconde é contrariado por outro pensador, o Cavaleiro Maine de Biran,[16] que a essa teoria opõe o fato de que "O homem só aprende a falar ligando ideias às palavras que recebe de sua alma". Isso coloca a alma, ou a vontade – e não a inteligência – como o motor do aprendizado de uma língua. Rancière parece apontar uma reversão da condição da inteligência entre a premissa de Bonald e o pensamento de Biran, associado à visão de Jacotot. No pensamento do Visconde, ela é soberana, é instrumento do poder, enquanto na visão de Maine e Jacotot, ela está a serviço da vontade, é um instrumento da emancipação:

---

[14] Visconde de Bonald, filósofo francês adversário do iluminismo e da teoria política em que se baseou a Revolução Francesa, é considerado um dos expoentes máximos da filosofia católica contrarrevolucionária. Cf. Ibidem.

[15] Ibidem, p. 80.

[16] Maine de Biran, filósofo e político francês, foi o iniciador da reação espiritualista que marcou a filosofia francesa no começo do século XIX.

> A divindade da época revolucionária e imperial, a vontade, reencontra sua racionalidade no seio do esforço de cada um sobre si mesmo, da autodeterminação do espírito como atividade. A inteligência é atenção e busca, antes de ser combinação de ideias. A vontade é potência de se mover, de agir segundo movimento próprio, antes de ser instância de escolha.[17]

Atenção e busca definem a inteligência para o Ensino Universal. A vontade é a tensão do espírito que precede a inteligência, é a afirmação da inteligência dos indivíduos, o fator de emancipação, de insubordinação a uma dada inteligência-rainha. O exercício da inteligência tem princípios básicos – vontade, opinião, atenção – que podem ser trabalhados com procedimentos simples – busca e verificação, investigação e descoberta, observação, comparação, combinação, tradução e contratradução. Nesse sentido, o princípio Jacotot pode ser pensado para fora do seu contexto. Ele é pensado para o processo de aprendizado, mas pode ser aproximado a outras formas de apreensão das coisas que não necessariamente pressupõem um aprendizado. Um espectador de teatro, por exemplo, não tem o que "aprender" de uma obra de artes cênicas, mas tem o que "apreender". Um aluno pode dizer de uma matéria: "Não entendi." Um espectador também pode dizer de uma peça: "Não entendi." O espectador, assim como o aluno emancipado, pode sair desse círculo do "não entendi" fazendo uso desses elementos básicos da inteligência. Uma vez que ele tenha vontade de estabelecer uma relação com aquela obra, ele pode dedicar a sua atenção a ela, expressar as suas opiniões, buscar, tatear, comparar, verificar, traduzir em palavras a sua experiência, até que não possa mais simplesmente repetir a preguiçosa ladainha do "não entendi".

O "não entendi" pode também ter outra conotação, um tom ainda mais embrutecedor, quando parte da própria crítica. É o que sugere Roland Barthes no ensaio intitulado "Crítica muda e cega", no seu livro *Mitologias*. É como se o "não entendi" fosse uma espécie de censura, uma sinalização de uma norma reguladora que tende a nivelar tudo por baixo, e que força os objetos artísticos a falarem somente sobre o que já é conhecido por todos. A crítica de Barthes é uma resposta à reação da crítica teatral a uma peça de Henri Lefebvre sobre Kierkegaard. Segundo Barthes, a peça provocou na crítica "um fingido pânico de imbecilidade" e que a intenção real era desacreditar o autor, "exilando-o no ridículo da cerebralidade pura":

---

[17] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 83.

> De fato, qualquer reserva com relação à cultura é uma posição terrorista. Exercer a profissão de crítico e proclamar que não se entende nada de existencialismo ou de marxismo (pois deliberadamente são sobretudo essas filosofias que não são compreendidas) é erigir a própria cegueira ou o próprio mutismo em regra universal de percepção, é rejeitar do mundo o marxismo e o existencialismo: "Eu não entendo nada disso, portanto vocês são idiotas".[18]

A passagem de Roland Barthes revela uma perversão da profissão do crítico que reduz, em vez de multiplicar as possibilidades artísticas tanto da prática teatral quanto da recepção das obras de artes cênicas. Erigir a cegueira e o mutismo como regra universal de percepção é praticamente uma anticrítica, na medida em que se trata de uma atitude embrutecedora.

Para Jacotot, a emancipação começa com aquela vontade que é "potência de se mover, de agir segundo movimento *próprio*". Importante chamar atenção para o grifo que Rancière faz na palavra "próprio" na passagem citada anteriormente. Esse processo de emancipação é individual. É um "esforço de cada um sobre si mesmo". O método de Jacotot não é um sistema a ser aplicado a uma coletividade – e por isso ele é relacionado nesse estudo à condição do espectador, não à condição do público.

O sujeito pensante que age por movimento próprio, orientado por sua vontade, exerce uma ação sobre si mesmo. Esse sujeito, que tem vontade de se apropriar do mundo dos signos, tateia o mundo à sua volta:

> Considero a ideificação como um tatear. Tenho sensações quando me apraz: ordeno a meus sentidos fornecê-las. Tenho ideias quando quero: ordeno a minha inteligência buscá-las, tatear. A mão e a inteligência são escravos, cada uma com suas atribuições. O homem é uma vontade servida por uma inteligência.[19]

Uma observação deve ser feita quanto à questão da vontade: ela não pode ser tomada levianamente, como em frases feitas do tipo "querer é poder". O princípio do Ensino Universal é a igualdade de inteligências, nenhum outro. A vontade é um fator da emancipação, mas não o seu carro-chefe. Ela é como um combustível para a inteligência, não a inteligência em si. E trata-se menos de uma vontade de fazer ou aprender uma coisa e mais de uma vontade de afirmar a sua capacidade, de reconhecer a igualdade de inteligências. Essa vontade é necessária para sair do círculo do "eu não posso", que é "uma frase de esquecimento de si", uma preguiça, um desvio, enfim, uma mentira.

---

[18] BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 28.

[19] RANCIÈRE, J. Op. cit, 2005a, p. 84.

Rancière também apresenta o princípio da veracidade, a relação de cada homem com a sua verdade: o que faz com que cada um gravite em torno dela, ou seja, que dê voltas em torno da verdade. É algo emancipador, pois Jacotot não defende a ideia de uma verdade central, mas do processo de verificação de cada verdade, para cada homem, como uma órbita individual. A essa coincidência de órbitas ele chama de "embrutecimento". Jacotot opõe o método do Ensino Universal ao método socrático, porque este levaria o aluno à conclusão do mestre e, o mais grave, a concluir que, sem as perguntas do mestre, ele jamais teria chegado àquelas respostas. Para Jacotot, não deve haver uma coincidência de verdades. Em uma entrevista publicada na revista *Educação Social*, Rancière elucida o antissocratismo característico do pensamento jacotista:

> Toda a reflexão de Jacotot vai no sentido de mostrar que a figura de Sócrates não é a do emancipador, mas a do embrutecedor por excelência, que organiza uma mise-en-scène em que o aluno deve se confrontar às lacunas e aporias do seu próprio discurso: Jacotot mostra que nisso consiste, exatamente, o método mais embrutecedor – entendendo-se por embrutecedor o método que provoca no pensamento daquele que fala o sentimento de sua própria incapacidade. No fundo, o embrutecimento é a marca do método que faz alguém falar para concluir que o que diz é inconsistente e que ele jamais o teria sabido se alguém não lhe houvera indicado o caminho de demonstrar a si mesmo sua própria insignificância.[20]

No que concerne ao juízo sobre as obras de arte, o princípio de Jacotot parece fazer ainda mais sentido: não há uma coincidência de conclusões e, muito menos, um encaminhamento para uma coincidência de conclusões a respeito de uma obra. E que cada espectador dê voltas em torno de sua verdade, ou de sua opinião, parece uma sugestão coerente para a lida com a recepção das obras.

Vale observar que Jacotot não fala sobre um princípio de verdade, mas sobre um princípio de veracidade, ou seja, um movimento, uma busca que gira em torno de uma ideia de verdade, um exercício da fala, um esforço da vontade de traduzir o pensamento em palavras e contratraduzir o pensamento do outro. Esse trânsito entre pensamentos e palavras é a condição comum de qualquer situação de comunicação: a vontade de adivinhar o pensamento do outro ao dar atenção às suas palavras e a vontade de relatar o próprio pensamento em palavras a que o outro possa dar atenção, reproduzindo uma situação presente em toda comunicação. A potência de relatar e adivinhar é emancipadora.

---

[20] VERMEREN, P.; CORNU, L.; BENVENUTO, A. A atualidade de O mestre ignorante. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 24, n. 82, p. 188, abr. 2003. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>.

O método de Jacotot propõe, como exercício de aprendizado, uma atitude crítica diante do objeto ainda desconhecido. Ele propõe que o aluno exerça o que ele chama de as duas operações mestras da inteligência: relatar e adivinhar. O aluno é orientado a dizer o que vê, a descrever e a se perguntar: O que é isso? Para que serve? O que eu posso fazer com isso? O que eu penso sobre isso? E a traduzir o que pensa em palavras e frases. A abordagem do objeto de aprendizado no método Jacotot é de natureza crítica, na medida em que perscruta, investiga, compara, distingue. De um modo geral, a atividade da crítica e a da escrita teórica são, antes de mais nada, a transformação de pensamentos em palavras e frases. Assim, o ensino pode ser embrutecedor – quando não fornece ao aluno o espaço para o exercício da sua potência de relatar, adivinhar, traduzir, verificar. E a crítica pode ser embrutecedora quando não sugere ao espectador esse mesmo caminho, quando se propõe a concluir uma verdade, não a gravitar em torno de uma veracidade.

Nesse sentido, do exercício de gravitar em torno de algo, a improvisação é um dos exercícios canônicos do método de Jacotot. O aluno improvisa sobre o que vê e o que pensa, e assim descobre-se capaz de falar sobre as coisas com as suas próprias palavras:

> [Improvisar] é, antes ainda, o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude poética. A impossibilidade que é a nossa de dizer a verdade, mesmo quando a sentimos, nos faz falar como poetas, narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros. [...] A virtude da nossa inteligência está menos em saber do que em fazer. "Saber não é nada, fazer é tudo". Mas esse fazer é fundamentalmente ato de comunicação.[21]

Poetizar e traduzir podem ser os verbos dessa virtude poética emancipadora. As palavras dos homens também são suas obras, são concretas, podem ser manejadas. Falar é uma atividade criativa. Quanto à afirmação de que "saber não é nada, fazer é tudo", que Rancière cita dos escritos de Jacotot, talvez seja necessário esclarecer o seu sentido, especialmente se há aqui uma proposta para a crítica de teatro. Esse "fazer" é, como vimos acima, ato de comunicação. É comum ouvirmos de artistas que não se interessam por crítica ou teoria que "saber não é nada, fazer é tudo", porque a crítica é mais comumente associada à fala de um saber do que a um ato criativo, de comunicação, de exercício do pensamento. E a performance da fala de um saber é um exemplo do paradigma embrutecedor da crítica.

---

[21] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 96-97.

A crítica de teatro de fato se encontra em um impasse se a sua relação com as obras de artes cênicas se configura como um confronto entre um saber e um fazer. Crítica e obra pertencem, se vistas desse modo, a universos distintos. Existe um saber na construção de uma obra, mas essa construção é vista como um fazer. E há um fazer na crítica que é visto como um saber. A aproximação da crítica de teatro com o princípio jacotista poderia servir também para enfatizar a dimensão do *fazer* da crítica, separando-a do que remete a um saber, isto é, menos àvaliar e corrigir, para mais relatar, adivinhar, traduzir e verificar. E, talvez, fosse possível também aproximar a natureza do fazer da crítica da natureza do fazer da arte, no sentido de: "trabalhar o abismo entre o sentimento e a expressão", conforme diz Rancière:

> É preciso aprender com aqueles que trabalharam o abismo entre o sentimento e a expressão, entre a linguagem muda da emoção e o arbitrário da língua, com os que tentaram fazer escutar o diálogo mudo da alma com ela mesma, que comprometeram todo o crédito de sua palavra no desafio da similitude dos espíritos.[22]

Aqui é importante fazer uma ressalva para esclarecer que não consideramos a crítica como arte. Apenas atentamos para o fato de que existe uma zona de interseção entre o fazer da crítica e o fazer da arte: tanto a crítica quanto a arte são atos intelectuais,[23] são obras da mesma inteligência. Mas a natureza do fazer e da recepção da crítica é diferente da natureza do fazer e da recepção da arte.

O esforço de traduzir uma visão de mundo em uma linguagem artística é uma faculdade que pertence à mesma inteligência que se esforça em traduzir uma experiência estética em palavras e frases. Há igualdade de inteligências entre quem faz arte e quem faz crítica. Mas não é só isso: há uma semelhança no procedimento do exercício dessas inteligências – tanto a expressão do mundo em arte como a expressão da recepção da arte em crítica são atividades de tradução. E essa tradução de algo abstrato para algo concreto – de ideias em imagens, de pensamentos em palavras – é o exercício que o homem faz e refaz todos os dias para dizer aquilo que vê, sente e pensa.

---

[22] Ibidem, p. 101.

[23] A definição de crítica como um ato intelectual (expressão mencionada anteriormente em uma citação de Rancière) é apresentada por Roland Barthes em "O que é a crítica?". Cf. Capítulo IV deste trabalho.

Na citação acima, Rancière não se refere à atividade artística, mas poderia. Assim como poderia estar se referindo à crítica de teatro. Entre a linguagem muda da emoção estética e o arbitrário da língua escrita há um abismo. A crítica pode ser vista como o exercício de atravessar esse abismo. Estimular e apresentar ferramentas para o atravessamento da distância entre um objeto mudo e seu desvendamento é o trabalho do mestre ignorante. Da mesma forma, estimular e apresentar ferramentas para o atravessamento da distância entre a obra e o espectador pode ser o trabalho do crítico ignorante.

Rancière fala brevemente sobre a condição do artista e coloca-a em contraponto com a situação do explicador:

> A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo.[24]

Quando Rancière diz que "cada um de nós é artista", ele não está dizendo isso ao pé da letra. Ele está apontando uma semelhança no esforço do homem de se fazer entender, de compartilhar o que pensa, enfim, no esforço de exercer a comunicabilidade, tanto no que diz respeito ao fazer artístico quanto em relação à comunicação cotidiana. Trata-se, em ambos os casos, de tentar expressar e compartilhar pensamentos através de uma linguagem.

Rancière ilustra esse pensamento sugerindo que uma sociedade de emancipados seria uma sociedade de artistas, na medida em que esta seria uma sociedade de espíritos ativos, de "homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais".[25] Nessa sociedade de emancipados, a igualdade seria uma "igualdade em ato", "verificada a cada passo." Essa tal sociedade é uma abstração, uma ilustração para apresentar a natureza do discurso artístico como verificação, de gravitação em torno de algo e, portanto, distinta da natureza do modelo de discurso pedagógico a que Jacotot se opõe. O primeiro supõe e verifica a igualdade; o segundo instaura e reafirma a desigualdade.

---

[24] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 104.

[25] Idem.

Como Rancière não aborda mais detidamente em *O mestre ignorante* a aproximação entre a arte e o princípio de igualdade, essa questão será abordada na discussão sobre *O espectador emancipado*. De qualquer forma, é interessante observar que Rancière enfatiza a relação com o status da palavra do outro. Assim como ele se refere a uma "potência de tradução", também cita uma "potência de contratradução", ou seja, a inteligência que fala é a mesma que escuta e decifra - a inteligência que relata é a mesma que adivinha. Por isso, o princípio jacotista conta com a potência do aluno em decifrar os objetos de estudo como um ato de emancipação. Por esse fio, é possível emparelhar a ideia de aluno emancipado com a de um espectador emancipado, pois a atividade deste também seria a de contratraduzir, adivinhar e decifrar.

Essa questão da contratradução - que seria um segundo movimento de tradução, uma espécie de resposta, de réplica - se assemelha a um conceito desenvolvido por Roland Barthes no ensaio "O que é a crítica?". Para Barthes, a crítica é uma linguagem *segunda*:

> Todo romancista, todo poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar de objetos e fenômenos, mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura. O objeto da crítica é muito diferente; não é "o mundo", é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*).[26]

A crítica pode ser uma contratradução específica e especial, pois o processo criativo já é uma forma de tradução do mundo em linguagem. O objeto da crítica é diferente, mas é análogo: a contratradução não deixa de ser uma tradução, mas em segunda instância. Nesse artigo, Barthes faz outras analogias entre a escrita literária e a escrita de crítica, aproximando-as e afastando-as, na intenção de distinguir e definir a crítica (objetivo este que está claro no próprio título do artigo). Esse movimento de procurar a especificidade da escrita de crítica através da sua aproximação com a criação artística é importante para a presente discussão e será melhor desenvolvida no último capítulo. No entanto, podemos dizer que a aproximação feita por Barthes parece se avizinhar daquela feita por Jacotot.

---

[26] BARTHES, R. O que é a crítica? In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leila Perrone-Moisés, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. p. 160.

Retomando a discussão de Jacotot, é importante frisar que a igualdade de inteligências é uma suposição, uma virtualidade em torno da qual se pretende gravitar. Na entrevista anteriormente citada, Rancière comenta:

> A prova da igualdade é uma prova prática, em ato. É claro que se pode afirmar que sua teoria é uma negociação teórica meio complicada, um pouco claudicante, entre duas coisas; a teoria dos elementos simples da ideologia e a contra-teoria do movimento de espírito, que se elabora no início do século XIX. O caminho analítico dos signos é assimilado a uma espécie de potência interior algo inverificável, algo obscura, que é a da vontade. Poderia ser interessante, a título histórico, desmontar essa construção. Mas a hipótese da igualdade das inteligências não é fundada em uma teoria do conhecimento. É uma pressuposição, no sentido de axioma, é algo que deve ser pressuposto para ser verificado.[27]

É uma negociação teórica, como Rancière afirma, mas que trata de aspectos práticos, como a vontade, uma potência interior, algo inverificável e obscuro. Estamos lidando, de fato, com uma espécie de paradoxo. A prova da igualdade seria "imaterial em seu princípio e material em seus efeitos", conforme citado anteriormente. A experiência de Jacotot com os alunos holandeses foi prática, resultou em uma proposição teórica, mas não pode ser provada e apresentada como uma verdade. A igualdade de inteligências é uma suposição que demanda sempre uma nova verificação.

Não é o caso de pensar essa aproximação entre os pressupostos do ensino de Jacotot e a crítica de teatro como uma proposição de um método aplicável a toda crítica de teatro. Em primeira instância, a proposta aqui é verificar se esta aproximação pode de fato provocar uma dissonância na ideia de crítica de teatro. Se assim for possível, é importante pensar que será uma provocação de curto alcance, porque diz respeito a relações individuais, não a coletivas. Assim como Jacotot não pretendia substituir a pedagogia oficial, esta investigação não pretende propor a solução ou novas diretrizes para uma crítica de teatro.

No contexto do teatro carioca, a crítica é bastante pautada pelos hábitos da crítica jornalística. Esta, por sua vez, é bastante pautada pela funcionalidade do seu papel nos veículos de grande circulação. Há, nessa situação, uma tendência a produzir consenso. O discurso da crítica jornalística

---

27 VERMEREN, P.; CORNU, L.; BENVENUTO, A. Op. cit., p. 190.

é feito de frases objetivas e pontos finais. E não prevê réplicas. Quando Rancière problematiza a hipótese da igualdade de inteligências, confrontando-a com a dinâmica da sociedade, dos coletivos, ele menciona essa tendência que os formatos de discursos têm a se fechar. Para ele, o mundo social opera uma espécie de perversão da vontade, que ele chama de "paixão pela desigualdade":

> A inteligência não mais se ocupa de adivinhar e se fazer adivinhar. Ela tem por objetivo o silêncio do outro, a ausência de réplica, a queda dos espíritos na agregação material do consentimento. A vontade pervertida não cessa de empregar a inteligência, mas sobre a base de uma distração fundamental. Ela habitua a inteligência a só ver o que concorre para a preponderância, o que serve para anular a outra inteligência.[28]

O crítico explicador é aquele que reduz a voz da crítica à "agregação material do consentimento" quando constrói um discurso plano, sem arestas, com o objetivo de produzir uma fala adequada à compreensão do chamado leitor médio. Esse leitor médio é uma abstração criada a partir de uma ideia de preponderância, e talvez seja possível dizer que esta "paixão" pela preponderância seja um achatamento das inteligências e, consequentemente, uma redução da inteligência do outro. O leitor médio é, na verdade, um leitor menor, pois possui inteligência mediana. A crítica que se mede pela compreensão do leitor médio faz concessões a uma inteligência supostamente inferior e, assim, afirma sua superioridade e sua diferença. E ainda "anula a outra inteligência" exatamente por não prever réplicas, sendo a réplica aquele esforço de contratradução que o espectador ou leitor da crítica poderia fazer.

Jacotot opõe duas possibilidades para a vontade: uma vontade razoável e uma vontade distraída. Elas lidam de maneira diferente com as tendências provocadas pela exterioridade.

> A vontade razoável, guiada por sua ligação distante com a verdade e por sua vontade de falar a seu semelhante, controla essa exterioridade, ela a supera pela força de atenção. A vontade distraída, tendo abandonado a via da igualdade, fará uso contrário dessa exterioridade, sobre o modo retórico, para precipitar a agregação dos espíritos, sua queda no universo da atração material.[29]

---

[28] RANCIÈRE, J. Op. cit, 2005a, p. 118.

[29] Ibidem, p. 119.

O crítico explicador é aquele que se guia por essa vontade distraída, pois o que lhe dá o tom não é a vontade do indivíduo, mas o fluxo da exterioridade. A proposta desse estudo é pensar a possibilidade de estabelecer uma oposição hipotética entre um crítico distraído e um crítico razoável, sendo esse crítico razoável o que parte do pressuposto da vontade razoável, da vontade de falar a seu semelhante, não a um mediano inferior. Daí a dificuldade de pensar a viabilidade dessa proposta no universo da exterioridade. O "crítico razoável" seria aquele que pressupõe o dissenso, que espera a réplica, a contratradução, em uma conversa entre iguais.

Rancière atenta ainda para outra oposição apresentada por Jacotot: a poesia e a retórica. A comparação entre esses dois modos de articulação do discurso propõe o questionamento do "lugar" de onde parte a fala do crítico. Para Jacotot, o sujeito que fala não deve "tomar o relato de suas aventuras do espírito pela voz da verdade", mas deve manter em mente que cada um é o "poeta de si próprio e das coisas". A retórica seria o avesso da poesia, porque ela não busca o diálogo, mas "o aniquilamento da vontade adversa [...]. Ela fala para fazer calar". Nessa comparação, encontramos mais uma ilustração possível para a situação da crítica. Não é o caso de se pensar em "poesia" e "retórica" no sentido da arte da poesia e da arte da retórica como modelos para a crítica, mas como dois procedimentos distintos de articulação da fala. É como se a poesia estimulasse a fala do outro, na medida em que inventa modos de falar, inverte e subverte as construções dadas de traduções de ideias em palavras. É como se a retórica fosse uma exibição de um domínio, uma performance da fala calcada em um saber. A retórica tem o peso da última réplica: "O orador é aquele que triunfa; é aquele que pronunciou a palavra, a frase que fez pesar a balança".[30]

Essa oposição é importante porque aponta para a relação do aluno com a palavra do mestre, ou da relação do espectador/leitor com a palavra do crítico. Para o teatro, parece relevante pensar que a fala da crítica não seja como a da retórica. O crítico não é o orador que bate o martelo da verdade, mas a sua fala se assemelha a do poeta que, em vez de exercer o poder da fala, exercita as suas possibilidades. O crítico explicador, ou o crítico distraído, ou o crítico retórico, enfim, o crítico embrutecedor é o que aplaina o dissenso em nome de uma "agregação dos espíritos". O crítico ignorante, ou o crítico razoável, ou o crítico poético, enfim, o crítico emancipador é quem faz perguntas para o dissenso, que imagina o leitor como qualquer um, mas um igual, não inferior.

---

[30] Ibidem, p. 123.

Quando Rancière explicita o questionamento de Jacotot sobre a viabilidade do seu método na sociedade, um paradoxo se estabelece: o homem é razoável, mas só o pode ser na sua solidão. A igualdade de inteligências só faz sentido no âmbito individual. Por isso o método Jacotot não pode ser institucionalizado. Como lidar com esse paradoxo? Para ele, não há resolução possível. Mas há discussão e questionamento. Há um trabalho a ser feito sobre a hipótese da igualdade de inteligências, da capacidade de emancipação do homem na sua individualidade. Deste modo, a lição do mestre ignorante é:

> Verificar o poder da razão, observar o que se pode fazer com ela, o que ela pode fazer para manter-se ativa, no seio da própria desrazão. Preso ao círculo da loucura social, o razoável desrazoante demonstra que a razão do indivíduo jamais cessa de exercer seu poder.[31]

Então nos perguntamos: que poder é esse? Para que serve? O que se pode fazer com esse poder de ser razoável, de ter a opinião da igualdade de inteligências e querer verificá-la, se não é possível exercer esse poder fora do âmbito individual? Rancière formula a pergunta: "Para que servem os indivíduos razoáveis – ou emancipados, como os denominais – que conservam a sua razão, se eles nada podem para mudar a sociedade"?[32] Mudar a sociedade é uma utopia. Este estudo não é sobre utopias. Cabe aqui pensar na possibilidade do exercício, não na aplicabilidade concreta de sua sistematização. O âmbito individual pode ser suficiente? Propor-se a verificar a opinião da igualdade de inteligências na crítica de teatro sem com isso querer estabelecer uma "nova crítica" é uma proposta válida?

> Não pode haver um partido dos emancipados, uma assembleia ou uma sociedade emancipada. Mas todo homem pode, a cada instante, emancipar-se e emancipar a um outro, anunciar a outros esse benefício e aumentar o número de homens que se reconhecem como tais [...]. Uma sociedade, um povo, um Estado serão sempre desrazoáveis. Mas pode-se multiplicar o número de homens que farão uso, na condição de indivíduos, da razão.[33]

---

[31] Ibidem, p. 135.

[32] Ibidem, p. 137.

[33] Ibidem, p. 140.

Essa distinção entre o âmbito do indivíduo e o âmbito da sociedade é importante para a compreensão do Ensino Universal. Na história de Jacotot, todas as tentativas que seus discípulos fizeram de sistematizar a proposta do mestre ignorante falharam. Rancière enfatiza que, para Jacotot, a natureza do todo não pode ser a natureza das partes: bastaria aprender a ser homens iguais em uma sociedade desigual – é isto que emancipar significa. A proposta do Ensino Universal diz respeito aos homens, não à sociedade. Há; historicamente, uma ideia recorrente de reduzir a desigualdade, de construir uma sociedade de iguais. O princípio de igualdade defendido por Jacotot não trata disso. Não é a sociedade que deve ser emancipada, mas os homens, individualmente. Não se pode fazer do princípio Jacotot uma empreitada cultural, como diz Rancière naquela entrevista. Ele não funciona como projeto social, não serve como mecanismo emancipador de um coletivo.

> É claro que o pensamento da emancipação intelectual não pode ser a lei de funcionamento de uma instituição, oficial ou paralela. Ele jamais é um método institucional. É uma filosofia, uma axiomática da igualdade, que não ensina formas de bem conduzir a instituição, mas a separar as razões. Ser um emancipador é sempre possível, mas desde que não se confunda a função do emancipador com a função do professor. Um professor é alguém que desempenha uma função social. [...] Uma das coisas importantes que Jacotot diz é que é preciso separar as razões, que um emancipador não é um professor, que um emancipador não é um cidadão. Pode-se ser, ao mesmo tempo, professor, cidadão e emancipador, mas não se pode sê-lo em uma lógica única.[34]

Portanto, não nos propomos aqui a fazer uma lei de funcionamento da crítica como instituição oficial, mas nos propomos a pensar a possibilidade da aproximação entre o crítico e o emancipador como uma experiência filosófica ou como uma aventura do espírito (para continuar usando palavras de Rancière e Jacotot) e a traçar um conjunto de pressupostos que possam esboçar o exercício da crítica de um crítico ignorante.

---

[34] COSTA NETTO, M. A vontade segundo Jacotot e o desejo de cada um. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 24, n. 82, p. 201, abr. 2003.

CAPÍTULO II

Uma relação desigual: o princípio da desigualdade na relação com o espectador

1. O ESPECTADOR EMANCIPADO

O livro *O mestre ignorante* obteve uma repercussão inesperada entre artistas. Thomas Hirschhorn, artista plástico suíço residente na França, chegou a pensar que Rancière tivesse inventado o personagem Joseph Jacotot devido à atualidade da obra.[1] Hirschhorn aponta a importância do gesto de Rancière "de reacender a chama da igualdade" em um momento histórico e político da França, e do mundo contemporâneo, no qual esse princípio parece ter sido esquecido. Ele chama atenção para o caráter político do gesto de Rancière, que reabilita a noção de igualdade de uma maneira singular.

> Eu li *O Mestre Ignorante* como um manifesto. Jacques Rancière coloca tudo em jogo novamente. Eu entendi que ele nunca tinha abandonado a mesa de apostas da política – em que todas as coisas estão em jogo. Pelo contrário, ele está redistribuindo as cartas. Jacques Rancière insiste no que parece ter sido esquecido e reabilita o que parece ter sido perdido: Re. Re-política, re-engajamento, re-partilha, re-emancipação, re-razão, re-igualdade, re-outro. Está claro que Jacques Rancière está reacendendo a chama que estava extinta para muitos – é por isso que ele serve tanto como referência hoje. Mas o essencial é: o jogo não acabou![2]

É importante apresentar o entusiasmo de um artista pelo pensamento de Rancière, não apenas para ilustrar como pode haver uma ligação entre o universo da arte e os textos deste pensador que não fazem referência à arte diretamente, mas em especial por conta da última afirmação de Thomas Hirschhorn: "o jogo não acabou". Ele acredita na reabilitação de ideias, na redistribuição de cartas. A proposta desse estudo também é pensar que o jogo da crítica não acabou – apesar de tantos decretarem sua falência – e acreditar na sua reabilitação, numa possível redistribuição de cartas.

---

[1] Texto incluído na mesma edição da revista *ArtForum* na qual foi publicado o artigo de Jacques Rancière *Le spectateur émancipé*.

[2] HIRSCHHORN, T. Eternal Flame. In: *Artforum*, mar. 2007, p. 268.

Rancière também acredita na reabilitação do pensamento crítico. É o que ele afirma no início do seu artigo "The misadventures of critical thinking":

> Eu com certeza não sou a primeira pessoa a sugerir que há algo de errado hoje em dia com a tradição do pensamento crítico. Muitos autores já declararam que seu tempo já passou. Não teria sobrado nada para a crítica, já que a crítica implica a denúncia de uma aparência luminosa que esconde uma realidade negra e sólida, mas não sobrou nenhuma realidade sólida pra fazer oposição ao triunfo da sociedade da abundância. [...] Eu não pretendo somar a minha voz a essa suspeita. Em vez disso, prefiro reencenar o caso e sugerir que os conceitos e procedimentos que definem a "tradição crítica" não estão nem um pouco desaparecidos – e que eles ainda funcionam.[3]

Nesse texto, Rancière não escreve sobre a crítica de teatro, mas sobre a crítica da sociedade. No entanto, o procedimento que ele usa para "reencenar o caso" da crítica, remoldurando os seus pressupostos e expondo os seus paradoxos, serviu de exemplo para essa pesquisa, assim como o texto *O espectador emancipado*, que será analisado mais profundamente neste capítulo. A suspeita da falência da crítica é uma questão para esse estudo, como já revelamos anteriormente, mas apenas na medida em que pode ser contestada. Quando a escritora e artista Fulvia Carnevale pergunta a Rancière sobre sua trajetória como filósofo, sua resposta pode nos servir como mais uma chave introdutória, que dá o tom para a aproximação entre seu livro sobre pedagogia, seu pensamento sobre a arte e o presente estudo sobre crítica:

> O que me interessa mais do que a política ou a arte é como as fronteiras que definem certas práticas como artísticas ou políticas são desenhadas e redesenhadas. Isso liberta a criatividade artística e política do jugo do grande esquema histórico que anuncia as grandes revoluções que estão por vir ou que lamentam as grandes revoluções passadas apenas para impor ao presente suas proscrições ou declarações de impotência.[4]

Neste capítulo, será analisada a forma como Rancière redesenha as fronteiras que designam a relação entre arte e política na lida com o espectador, reconfigurando assim o esquema histórico que moldou o pensamento sobre o espectador no teatro e que fez proscrições para a sua condição. No caso da aproximação com a crítica, nosso objetivo, essa reconfiguração vai servir também para, de algum modo, reverter as declarações de impotência contra ela, reencenando suas condições.

---

[3] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2007, p. 22.

[4] CARNEVALE, F.; KELSEY, J. Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière. In: *Artforum*, mar. 2007, p. 257.

Em 2004, Rancière foi convidado para fazer uma palestra na Quinta Academia Internacional de Artes de Verão, em Frankfurt, devido a repercussão do seu livro *O mestre ignorante*. Essa palestra, intitulada *O espectador emancipado*, foi publicada em inglês, em março de 2007, na *ArtForum*, e em francês, em 2008, na França, em uma edição que reunia demais artigos, dentre os quais, "The misadventures of critical thinking" e "Les paradoxes de l'art politique", outro artigo de nosso interesse que mencionaremos mais adiante.

O espectador emancipado é um texto crucial para a aproximação entre as ideias expostas no livro *O mestre ignorante* e a ideia de um crítico ignorante. Não apenas por ser o texto em que Rancière faz a ponte entre a discussão das relações de professor e aluno e a de artista e público, mas porque essa ponte reconfigura a condição do espectador sob o mesmo prisma da reconfiguração da condição do aprendiz operada pelo Ensino Universal: a afirmação do princípio de igualdade como ponto de partida para a emancipação intelectual. No entanto, Rancière não trata da crítica, mas coloca o artista no papel do explicador. Para a presente pesquisa, interessa colocar o crítico nesse papel, com o intuito de forçar uma aproximação deste com o mestre explicador. Em um primeiro momento, vamos clarear a suposição de um crítico explicador e a relação entre crítico e espectador fundada no princípio da desigualdade, para depois tentarmos reformular esse quadro de relações e supor um "crítico ignorante", uma relação entre crítico e espectador fundada no princípio da igualdade. É essa aproximação entre artista e mestre explicador que nos servirá de base, pois as questões que Rancière aponta para reverter a relação entre artista e espectador são cruciais para se operar uma reversão da relação entre crítico e espectador.

Foi *O mestre ignorante* que motivou Marten Spangberg, diretor daquela escola de artes em Frankfurt, a convidar Rancière para uma palestra sobre a condição do espectador de teatro. O diretor percebeu uma conexão entre as duas ideias, o que surpreendeu Rancière. Deste modo, a palestra intitulada *O espectador emancipado* partiu dessa "provocação": qual seria a conexão entre as ideias de emancipação de Jacotot e a condição do espectador de teatro? Rancière comenta que aceitou fazer essa palestra justamente por ver na distância entre o universo pedagógico criticado por Jacotot e o universo do teatro contemporâneo uma oportunidade para reformular as bases da discussão sobre a questão do espectador na atualidade. Para operar essa reformulação, era necessário, primeiro, "reconstituir a rede de pressupostos que colocam a questão do espectador numa interseção estratégica na discussão da relação entre arte e política" e, depois, "tentar esboçar o principal padrão de pensamento que por muito tempo emoldurou as questões políticas em torno do teatro e do espetáculo".[5] Logo seria necessário identificar um padrão de pensamento a respeito da condição do espectador e depois reformulá-lo, lembrando que essa condição está diretamente ligada à relação entre arte e política.

O pensamento sobre a condição do espectador é determinante para se pensar a dimensão política da arte. Rancière observa, então, uma contradição no debate sobre o assunto, que ele irá nomear como sendo o "paradoxo do espectador", isto é, a coexistência de dois pressupostos: um primeiro afirma que não existe teatro sem espectadores; um segundo irá entender a condição do espectador como algo ruim. Conforme esse pensamento, olhar é o oposto de conhecer e agir. Como o espectador é aquele que olha, sua condição seria de ignorância e passividade. A partir desse paradoxo, duas conclusões podem ser formuladas. A primeira, que o teatro é algo ruim, e deve ser abolido. A segunda, que é preciso inventar um teatro sem a condição do espectador. Rancière compara essa visão ao pensamento de Platão – "o teatro é o lugar em que pessoas ignorantes são convidadas para assistir a pessoas que sofrem." O teatro seria o lugar da "doença da visão empírica que olha para as sombras".[6] O mito da caverna aparece aqui para trazer a imagem do espectador iludido, que não tem discernimento e acredita ingenuamente naquilo que vê. É como se a própria obra de arte cênica fosse perversa, uma espécie de domínio maléfico sobre o espectador. A partir dessa visão, coloca-se a proposição de reformular o teatro para que ele instaure uma nova (e contraditória) condição do espectador. Na longa citação abaixo, Rancière expõe o foco de sua crítica:

> Precisamos de um teatro em que a relação ótica – implícita no termo theatron – esteja subordinada a outra relação, implícita no termo drama. Drama significa ação. O teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos

---

[5] Cf. RANCIÈRE, J. Les paradoxes de l'art politique. In: ___. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008 (tradução da autora).

[6] Ibidem, p. 1.

> vivos diante de corpos vivos. Os espectadores podem ter abdicado do seu poder, mas esse poder é recuperado pelos atores na performance, na inteligência que esta performance constrói, na energia que ela transmite. O verdadeiro sentido do teatro deve ser atribuído a este poder que atua. O teatro deve ser trazido de volta à sua verdadeira essência, que é o contrário daquilo que é normalmente conhecido como teatro. O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos.[7]

Essa proposição envolve uma transferência de poder: os atores agem sobre os espectadores para que eles, antes passivos, passem a agir. Nesta perspectiva, o espectador está em situação de menoridade da qual não pode se livrar sozinho. O ator está na condição de libertador. Nessa relação, uma das partes tem um poder que a outra não tem. A relação entre ator e espectador está fundada, portanto, em uma desigualdade. Este é um dos pontos-chave do quadro de pressupostos que Rancière irá reformular.

De acordo com essa visão, em que a dimensão coletiva do acontecimento teatral precisa ser restaurada, o espectador precisa se reencontrar como parte de uma comunidade. Ele está vivenciando algo falso e precisa ser salvo das imagens que o capturam. Ele precisa aprender coisas. Essa perspectiva obedece à pressuposição de que olhar e agir são radicalmente diferentes e possuem valores diferenciados: agir é bom, olhar é ruim. Entre o ator e o espectador há uma armadilha: o espetáculo, a sombra na parede da caverna. O espetáculo é um conjunto de imagens que capturam a mente do espectador e a sua capacidade de agir.

No verbete "espetáculo", de seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis aponta a recorrência do uso desse termo pejorativamente. O espetáculo seria algo menor, um acessório ao texto. Pavis cita Aristóteles: "O espetáculo, ainda que de natureza a seduzir o público, é tudo o que há de alheio à arte" e acrescenta que dele se desconfia pelo "seu caráter exterior, material, próprio a divertir em vez de educar".[8] É curioso que o teórico francês faça esse apontamento reforçando a ideia - ainda cultivada - de que o teatro deve educar, e também enfatizando a organização de valores segundo a qual educar é algo superior a divertir, na esfera da criação artística. Divertir aqui pode querer dizer alienar, fazer o espectador esquecer-se de si, da sociedade em que vive, da sua responsabilidade em consertar o que há de errado no mundo. Por outro lado, educar seria tirar o espectador da sua miséria, desse estado de alienação em que ele se encontra diante de tantas imagens opressoras. Isso tem uma conotação política, uma ideia de inserção do espectador em uma esfera mais atuante e pensante da sociedade. Mas essa conotação diz respeito a uma ideia de política, talvez, mais literal, que parece estar relacionada a organizações sociais, mobilizações partidárias, lutas de classes etc. Uma ideia que não leva em conta a dimensão política das escolhas individuais e a noção de que estar no mundo já é, em princípio, estar politicamente.

---

[7] Ibidem, p. 2.

[8] PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. p. 141.

O espetáculo seria, desta forma, o artifício que separa o homem da sua capacidade de agir. De acordo com essa lógica, é preciso reformular o teatro para tirar o espectador deste lugar. Para Rancière, o teatro épico de Brecht e o da crueldade de Artaud foram respostas a este projeto de reverter a condição passiva do espectador. Na proposta brechtiana, o espectador deve ficar mais distante para mudar o seu modo de ver, ou seja, para ver melhor. No teatro de Artaud, ele deve perder toda distância, isto é, deve se desvencilhar da posição mesma de observador. As ideias de transformação do teatro ficaram divididas entre essas duas oposições.

Mesmo com proposições opostas, a operação é a mesma: é preciso que o ator desperte o espectador da sua condição de espectador. Assim, o teatro mesmo teria que ser uma mediação entre uma condição de menoridade e uma de maioridade do espectador. De uma maneira ou de outra, o espectador não pode continuar sendo "só" espectador que não é capaz de fazer nada sozinho, ele precisa ser resgatado da sua situação. É a mesma questão presente no pressuposto básico da pedagogia criticada por Jacotot: o aluno não consegue sair sozinho da sua situação de menoridade - ele precisa da mediação que o mestre explicador faz entre a sua ignorância e a sabedoria adequada transmitida a ele. É como se o teatro só tomasse o espectador como cidadão, como membro de uma classe, de um coletivo, e o ignorasse como indivíduo.

Rancière faz uma oposição entre a "essência viva do teatro" e o "simulacro do espetáculo" como uma das diretrizes daquele padrão de pensamento. A ideia do teatro como essência da comunidade ou como equivalente da verdadeira comunidade, em oposição à ilusão da mimesis, teria suas bases no romantismo alemão e no projeto de restaurar a autenticidade dessa arte como uma assembleia ou uma cerimônia.

> O teatro é uma assembléia em que as pessoas adquirem consciência da sua condição e discutem os seus próprios interesses, diria Brecht depois de Piscator. O teatro é uma cerimônia em que se dá à comunidade a posse das suas próprias energias, afirmaria Artaud.[9]

De acordo com esse pensamento, o teatro poderia ser uma espécie de via de retorno a uma determinada unidade para uma comunhão de natureza mística do espectador consigo mesmo, ou para uma tomada de consciência do seu ser social.

Por outro lado, a concepção de teatro como simulacro tem suas bases na teoria de Guy Debord. Na segunda metade do século XX, a ideia de espetáculo (não de espetáculo teatral, mas de espetáculo de um modo geral) foi o ponto chave da crítica de Debord à sociedade de consumo, na obra *A sociedade do espetáculo*. Ele define o espetáculo como algo que não se vive diretamente: "O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo".[10] Ilusão, falsa consciência, irrealismo, alienação, estes são termos correntes para se referir ao espetáculo como uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo demanda uma aceitação passiva, que gera um comportamento hipnótico. É o contrário do diálogo, e exila as potencialidades do homem. A comunicação é unilateral e, portanto, dominadora. Além de ser um instrumento que constrange a liberdade, o espetáculo é um agente de separação entre os espectadores, ou seja, realiza o oposto do que o teatro deveria fazer naquela concepção romântica de restaurar a unidade da comunidade.

Segundo o pensamento de Debord, o espetáculo rouba do homem aquilo que ele é: "Quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo".[11] A sociedade do espetáculo é a que promove uma pseudovida: "Os pseudoacontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem".[12] Assim, o teatro teria que ser vivido, não assistido.

Não pretendemos considerar a noção de Debord sobre o espetáculo na sociedade de consumo como se esta fosse a respeito do espetáculo teatral, especificamente. A exposição da sua crítica neste estudo nos serve como um paralelo com a crítica da condição do espectador no teatro: o *ver* é o problema. A desigualdade entre espectador e ator é pautada por uma ideia de que o fazer e o olhar, ou o fazer e o pensar, possuem pesos diferentes na balança da valoração. O fazer é superior ao pensar e *quem faz* deve incitar *quem pensa* a agir, ou, por outro lado, *quem pensa* deve ensinar *quem faz* a pensar.

---

[9] RANCIÉRE, J. 2008, p. 2.

[10] DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 13.

[11] Ibidem, p. 24.

[12] Ibidem, p. 107.

Rancière, ao discutir a ideia de emancipação no artigo "The misadventures of critical thinking", articula uma equivalência entre a sociedade do espetáculo de Debord e o mito da caverna de Platão: "Na caverna, as imagens são uma realidade julgada; a ignorância é um conhecimento julgado".[13] Rancière frequentemente critica a divisão platônica da sociedade, que determina um único lugar para cada indivíduo. Na passagem a seguir, ele situa o conceito de emancipação nesse contexto de pensamento:

> O que emancipação significa originalmente é a saída de um estado de menoridade. A emancipação social significava primeiramente a ruptura daquele chamado "tecido harmonioso da sociedade". Esse tecido harmonioso determinava que cada um ficasse em seu lugar, executando a sua própria função, com o equipamento sensório e intelectual adequado para aquele lugar e para aquela função. Como formulou Platão de uma vez por todas, os artesãos tinham que permanecer nas suas oficinas porque "o trabalho não espera" - o que significa que eles não têm tempo sobrando para conversar na ágora, para tomar decisões na ecclesia ou para assistir sombras no teatro. E eles "não têm tempo para isso" porque a divindade lhes deu a alma de aço - ou seja, o equipamento sensório e intelectual adequado às suas ocupações.[14]

Para Rancière, essa é a "partilha do sensível", isto é, uma relação preestabelecida entre as funções sociais e as capacidades individuais. A atitude explicadora - seja ela do mestre, do artista ou ainda do crítico - se baseia em um jogo de superioridade e inferioridade, maioridade e menoridade nessas relações preestabelecidas. Quando a igualdade não é um princípio, o artista se coloca como explicador (naquela lógica do pensamento de Jacotot). Essa relação desigual tem suas bases em uma série de princípios. O espectador não pode estar emancipado, por exemplo, se a feitura da obra de arte estiver enraizada numa disposição intelectual calcada em conceitos binários: ação *versus* reflexão; coletividade *versus* indivíduo; atividade *versus* passividade; imagem *versus* realidade. A essas oposições Rancière irá nomear "alegorias da desigualdade":

---

[13] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2007, p. 31.

[14] Ibidem, p. 30.

> Você pode mudar os valores dados para cada posição sem mudar o significado das próprias oposições. Por exemplo, você pode trocar a posição do superior e do inferior. O espectador é geralmente desmerecido porque ele não faz nada, enquanto os atores no palco – ou os operários lá fora – fazem alguma coisa com seus corpos. Mas é fácil inverter a questão afirmando que aqueles que agem, aqueles que trabalham com seus corpos, são obviamente inferiores àqueles que são capazes de olhar – isto é, aqueles que conseguem contemplar ideias, prever o futuro, ou ter uma visão global do mundo. As posições podem ser trocadas, mas a estrutura continua a mesma. O que conta, na verdade, é apenas a afirmação da oposição entre duas categorias: existe uma população que não pode fazer o que a outra população faz. Existe capacidade de um lado e incapacidade de outro. A emancipação parte do princípio oposto, o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que "interpretar o mundo" já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo.[15]

A citação acima expõe com clareza as bases da reconfiguração conforme pensada por Rancière. Importante enfatizar que libertar o espectador da passividade do "ver" é uma alegoria da desigualdade pois considera-se a sua incapacidade de enxergar sozinho. O *ver* do espectador, sob esta perspectiva, seria inferior, menos competente. Portanto, as propostas de reforma do teatro baseadas nesses princípios – assim concluímos – são embrutecedoras já que tentam ser "emancipadoras". Transformar o espectador em ator não é emancipá-lo.

Viver o teatro, em vez de assistir a ele, acaba sugerindo uma espécie de supressão do espetáculo. Essa ideia se assemelha àquela exposta por Rancière em *A partilha do sensível*, onde ele apresenta a divisão platônica do sensível, o movimento harmonioso da sociedade, como um "movimento autêntico", "a forma coreográfica da sociedade que canta e dança sua própria unidade".[16] Se o espectador precisa abandonar essa sua condição – seja para se tornar ator de uma atividade comunitária autêntica e harmoniosa ou para recuperar uma suposta unidade coreográfica perdida – o teatro seria uma mediação que se autossuprime. O espectador tem que deixar de ser espectador. Nesse procedimento, podemos traçar um paralelo com a noção de pedagogia a que Jacotot se opõe, pois as lições do professor têm o propósito de diminuir a lacuna entre conhecimento e ignorância, mas acabam por sempre renová-la porque o professor precisa estar um passo à frente do aluno.

---

[15] RANCIÉRE, J. Op. cit., 2008, p. 4.

[16] RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica da Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental org. / Ed. 34, 2005b. p. 18.

É como se, naquela pedagogia questionada por Jacotot, somente o mestre tivesse acesso ao conhecimento e, no teatro, fosse o artista o dono da chave para a consciência do espectador (ignorante de sua própria alienação, separado de si mesmo ou capturado por imagens). O teatro teria, então, que se reformular para devolver ao espectador a sua própria consciência, fazendo com que ele se reapropriasse daquela ideia de comunidade. O espectador, nesse sentido, não ignora só o que fazer, mas a sua suposta condição, pois não sabe que está aprisionado na ignorância. Ele simplesmente contempla a atividade que lhe foi tomada.

O projeto de reformar o teatro para mudar essa condição retoma, portanto, a rejeição platônica a essa arte. Aquele teatro da cisão do espectador precisaria ser substituído por uma forma de vida em comunidade. O "bom teatro" seria, portanto, aquele que se autossuprime – algo sempre necessário, porque o espectador ignora que precisa agir sob alguma orientação. É o mesmo círculo de embrutecimento que o da pedagogia. O mestre está sempre tentando diminuir a distância, mas está sempre renovando-a. A rejeição do teatro, nesse caso, é uma proposta do próprio teatro, que se funda na rejeição do seu próprio meio, o espetáculo.

Mas Rancière sugere que se pense o espetáculo sob outro prisma. Ele propõe que o espetáculo seja "o terceiro termo", entre a ideia do artista e a interpretação do espectador. Este terceiro termo seria uma mediação, como era o livro para os alunos holandeses de Jacotot, um todo para o qual é possível fazer perguntas. O espetáculo passa a ser, portanto, o dispositivo material que faz a ponte entre o mestre e o aluno, justamente porque é exterior a eles. Entre artista e espectador, a exterioridade do espetáculo, então, não é o que separa o homem de si mesmo e da sua comunidade, não é a distância causadora da expropriação, é o elo de comunicação entre eles, entre a tradução feita por um e a contratradução realizada por outro. O espetáculo é um objeto sobre o qual o espectador pode falar, para o qual ele pode fazer perguntas, pode compará-lo ao cotidiano, ao próprio teatro ou a outras formas de arte.

A pedagogia criticada por Jacotot é aquela que aprisiona o aprendizado numa ideia de progresso: é preciso começar aprendendo *determinada coisa*, depois outra *determinada coisa* e assim por diante, do simples ao complexo. O método usado pela criança que aprende sua língua materna não serve. A sabedoria tem que ser recebida, ela não pode ser descoberta. O aluno não pode tatear e associar livremente, ele tem que seguir uma determinada progressão de acordo com a sua suposta capacidade.

Para fazermos um paralelo com a questão do espectador, a fim de considerarmos seu processo de "aprendizado" como progressivo (se é que ele teria algo a aprender no teatro), precisamos supor a sua capacidade de assimilação também como progressiva. O crítico explicador se vale dessa visão, afirmando que um espetáculo não é para todos os públicos e o espectador médio seria incapaz de entender uma peça[17] quando ela faz referência a outras peças ou diz respeito a um assunto específico ou comenta determinada linguagem. O crítico explicador prevê que a capacidade de entendimento do espectador está estruturada em uma noção de progressão de saberes. Como na pedagogia se aprende uma regra depois da outra e um teorema depois do outro, no teatro do crítico explicador deve-se assimilar um autor depois do outro e uma linguagem depois da outra.

Deste modo, o teatro estaria sempre condenado a só produzir peças que todo mundo conheça ou possa entender as diversas referências. Seria impossível, por exemplo, montar *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, de Tom Stoppard, se o público não conhecesse minuciosamente a tragédia de William Shakespeare *Hamlet – o príncipe da Dinamarca*. Aqui existe uma lógica emprestada do pensamento mais comum na pedagogia: a noção da progressão. E se recusarmos a progressão pedagógica para a lida com as obras de arte e tomarmos como referência a lógica do "tatear no escuro"? Por exemplo, a peça *Gaivota – tema para um conto curto*, encenada por Enrique Diaz, em 2007, desconstrói *A Gaivota* de Anton Tchekhov. Em determinado momento, as aspirações da personagem Nina, que sonha em ser atriz, se confundem com a memória de sua intérprete, a atriz Mariana Lima. Um espectador pode não conhecer a personagem da peça "original" ou a trajetória da atriz brasileira, mas isso não impediria seu entendimento. Muitos espectadores iniciados, que correspondem àquele nível de progressão de saber – conhecem Tchekhov e as referências às personalidades dos atores – se consideram os únicos habilitados a compreender essa peça, como se *a única* graça do espetáculo residisse nesse jogo de esconde-esconde de citações. Mas, nessa satisfação dos iniciados, se perde a aventura da descoberta de um novo "texto", uma dramaturgia autônoma, uma "floresta de signos".[18] Pode ser difícil pensar nessa possibilidade, tamanha é a influência da ideia geral de que é preciso primeiro aprender *determinada coisa* e depois outra *determinada coisa*, em vez de presumir, como Jacotot indica quando diz que primeiro deve-se aprender *qualquer coisa* e a esse aprendizado associar todos os outros.

---

[17] Assim como disseram os críticos franceses sobre a peça de Lefebvre. Cf. Capítulo I deste trabalho.

Existem diferentes experiências por parte dos espectadores, isso se torna evidente na montagem encenada por Enrique Diaz relendo o texto de Tchekhov. Os que conhecem a peça do escritor russo alcançam uma percepção diferente daqueles que não a conhecem. Não se trata de desvalorizar o conhecimento prévio das referências, nem de desvalidar essa ferramenta para contratraduzir o espetáculo, somente enfatizamos que o conhecimento prévio não é *a única* ferramenta do espectador para lidar com a obra. Mesmo com a ausência de um ponto de partida privilegiado, a aventura intelectual não está anulada.

O crítico explicador acredita que para se assistir a determinadas peças é necessário um saber prévio, não uma inteligência. Assim sendo, o teatro está condenado a se autossuprimir por falta de público ou a abrir mão de determinados pressupostos. O crítico explicador previne o público, advertindo-o de que não se deve assistir a determinadas peças porque ele não detém o saber prévio para compreendê-las; por outro lado, repreende os artistas, já que seus dispositivos de criação artística não funcionam para o público desinformado. Esse crítico faz a verificação sem fim da desigualdade e reforça o processo de embrutecimento do artista e do público, porque toma para si o pensamento da pedagogia. Ele afirma, como o mestre explicador, a desigualdade de inteligências.

O espetáculo de Enrique Diaz faz a sua tradução da peça de Tchekhov. Espera-se do espectador que ele faça a contratradução do espetáculo, não que ele confira a relação com o original. O crítico explicador exige uma prestação de contas entre traduções e ideias originais e, nesse processo, exclui o espectador que não conhece o original, pois ele não possui o poder de contratraduzir a tradução:

---

[18] A expressão "floresta de signos" é utilizada algumas vezes por Rancière em *O mestre ignorante*. O conceito, além de lembrar Baudelaire, que descreveu o mundo como uma floresta de signos, remete ao pensamento de Roland Barthes em "A imaginação do signo": "O símbolo parece manter-se de pé no mundo, e mesmo quando se afirma que ele abunda, é sob a forma de uma 'floresta', isto é, de uma distribuição anárquica de relações profundas que não se comunicariam, por assim dizer, senão por suas raízes." BARTHES, R. A imaginação do signo. In: ______. *Crítica e verdade*. Trad. Leila Perrone-Moisés, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p. 43.

> A emancipação intelectual, como concebida por Jacotot, significa a atenção e a declaração daquele poder igual de tradução e contratradução. A emancipação traz uma ideia de distância oposta àquela embrutecedora. Animais falantes são animais distantes que tentam se comunicar através da floresta de signos. É este senso de distância que o "mestre ignorante" – o mestre que ignora a desigualdade – está ensinando. A distância não é um mal que deve ser abolido. É a condição normal da comunicação. Não é uma lacuna que demanda um especialista na arte de suprimi-la.[19]

Talvez fosse, então, uma proposição interessante para a crítica se ela pudesse afirmar esse "senso de distância", condição normal da comunicação, como possibilidade de uma comunicação. A distância é o que permite o trânsito, o esforço de avançar pelo caminho que existe entre uma ideia e sua tradução ou contratradução. A distância é o lugar do exercício da fala, da conversa, do dissenso. A coincidência seria o lugar da transmissão igual, do consenso calado. Rancière comenta essa perspectiva de uma transmissão igual como mais um dado de aproximação entre a questão da condição do espectador de teatro e a questão da pedagogia embrutecedora:

> O dramaturgo gostaria que eles [os espectadores] vissem *esta* coisa, sentissem *este* sentimento, entendessem *esta* lição a partir do que eles veem, e que partam para *esta* ação em consequência do que viram, sentiram ou entenderam.[20]

Para o mestre explicador, o aluno aprende precisamente o que seu mestre ensina, pois o ensino é a transferência não-distorcida de um conteúdo. O aluno do mestre explicador estuda o conhecimento do mestre. Isso seria o que Rancière denomina como uma identidade entre causa e efeito, um princípio do embrutecimento. A emancipação, por outro lado, demanda uma operação contrária – a dissociação entre causa e efeito.

A concordância entre o efeito e a causa é ainda mais visivelmente embrutecedora no caso da arte. O ator não transfere algo exato para o espectador, até mesmo porque o artista não possui total domínio sobre a sua obra, em relação à execução ou à recepção. Podemos até relembrar o que diz Marcel Duchamp sobre o "coeficiente artístico". O coeficiente artístico estaria exatamente na distância, na não-identidade entre a ideia e a materialização, a intenção e a realização: "A lacuna – que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente a sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido – é o 'coeficiente artístico' pessoal contido na obra."[21]

---

[19] RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Trad. Daniele Avila Small. In: *Revista Questão de crítica.* Rio de Janeiro, jan. 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=192>. Acesso em: set. 2009.

[20] Idem.

Deste modo, torna-se evidente a não-identidade entre uma ideia e sua materialização, assim como a não-identidade entre a tradução e a contratradução. Essa dissociação entre causa e efeito Rancière compreende como um paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende alguma coisa como um efeito do ensinamento do mestre, ele não aprende o conhecimento do mestre. Por isso, o mestre não ensina o que sabe, ele ensina como aprender. Aquela previsão de uma concordância entre o efeito e a causa em uma situação de arte considera o espectador como um elemento abstrato de um coletivo homogêneo. Essa ideia não se sustenta se pensarmos no espectador como um indivíduo concreto.

É importante lembrar que Rancière faz uma ressalva quanto à crítica dessas proposições de reforma do teatro. Por um lado, elas resultaram na invenção de novas formas – isso não está sendo questionado. Rancière não se opõe ao teatro de Brecht ou de Artaud. A discussão trata de rever o padrão de pensamento que gerou essas correntes artísticas e a permanência desse padrão nas discussões atuais sobre a condição do espectador. Ele enfatiza a diferença entre questionar pressupostos para criar novas formas e para provocar "uma nova forma de distribuição platônica dos corpos em seus próprios lugares – ou seja, em seu lugar 'comum'".[22] A questão da distribuição de papéis é um assunto recorrente nas discussões propostas por Rancière. Olhar para a condição do espectador à luz dessa questão é como fazer um raio-x daquela rede de pressupostos que colocam o espectador em uma interseção estratégica na discussão da relação entre arte e política. Essa operação nos leva a perceber que, quando se pensa e se fala sobre teatro, se estabelece uma ideia de partilha das funções do ator e do espectador. Um faz e o outro não faz (e isso precisaria ser mudado). Entre os lugares comuns dessa rede de pressupostos está a questão da distância entre o artista e o espectador, associada a outro lugar comum, a coincidência entre teatro e coletividade.

O lugar do teatro seria identificado como o lugar da comunidade (porque a comunidade seria a essência do teatro como atividade coletiva), não como lugar do indivíduo. Mas esse pensamento é frágil. O espectador é um indivíduo. Por mais que ele viva em comunidade, é como indivíduo que ele responde à obra de arte. Mesmo que haja uma preponderância de inclinações, uma questão cultural de gosto, a emoção estética é individual. Rancière propõe que se questione a ideia do teatro como um lugar especificamente comunitário, pois mesmo que o fato teatral aconteça com a presença simultânea de atores e espectadores no mesmo lugar, isso não necessariamente produz uma sensação única de comunidade. A condição do espectador no teatro não é tão diferente da situação do indivíduo em uma sala de cinema. A presença física dos atores, em contraposição às imagens projetadas na tela, associada à presença simultânea dos espectadores, não instaura por si só uma experiência comunitária. Diante disso, Rancière nos lança uma questão: "Por incrível que pareça, o amplo uso de imagens de todos os tipos de mídias na cena teatral não colocou este pressuposto em questão".[23]

---

[21] DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008. p. 73.

[22] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2009.

Mas o importante mesmo para a nossa discussão é tentar repensar essa condição do espectador determinada pela questão da presença, por uma ideia de coisa viva que comumente se aponta como uma especificidade do teatro. Entre essa noção de presença simultânea, de acontecimento vivo do teatro e a conclusão de que isso faz do acontecimento teatral um fato comunitário, existe uma distância. A conclusão é forçada. Jacotot questionaria prontamente o *logo* equivalente às suas afirmações e conclui que o teatro é um lugar da comunidade. Este é um dos pontos-chave da ideia de emancipação do espectador por uma perspectiva jacotista: ele é um indivíduo, não um elemento abstrato de uma coletividade.

A respeito dessa associação entre a ideia de teatro como comunidade e do público de teatro como coletivo e não como indivíduo, podemos fazer um apontamento com relação ao teatro épico de Brecht, uma tentativa de relativizar a crítica de Rancière. Comecemos com o ensaio de Walter Benjamim *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. Segundo o filósofo alemão, para se perguntar o que é o teatro hoje (no caso, o ano de 1966), o ponto de referência é o palco, não o drama. É possível identificar nessa proposição uma necessidade de pensar qual é o lugar do teatro, onde corpos vivos produzem performances diante de outros corpos vivos.

Para Benjamim o teatro político, de peças de tese, que deveria fazer justiça à condição de tribuna atribuída ao teatro, não provocou muitas modificações na estrutura do teatro burguês, não alterou as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e ator, mas apenas agregou outro público, o proletariado. Já o teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações:

---

[23] Idem.

> Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico) e sim como uma sala de exposição disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer.[24]

A passagem acima interessa à presente discussão não apenas na medida em que ilustra a supressão da ideia do palco como espaço mágico (uma espécie de autossupressão) pela ideia do palco como assembleia e lugar de exposição, mas porque revela que o teatro brechtiano supunha o público como uma "assembleia de pessoas interessadas", não como "um agregado de cobaias hipnotizadas". Essa afirmativa indica que Brecht pensava os espectadores como indivíduos e não como um coletivo. Entretanto, mesmo que teatro do dramaturgo alemão considerasse os espectadores como indivíduos interessados, ainda assim, tratava-se de indivíduos com uma inclinação prévia específica e esperava-se uma transformação no seu interesse. Há uma questão partidária na expectativa da recepção que segmenta os indivíduos em uma outra instância de coletividade. O teatro épico sugere uma "tomada de partido", como aponta Benjamim sobre a função dos cartazes, citando o próprio Brecht: "Segundo Brecht, 'eles tomam partido, no palco, quanto aos episódios da ação'".[25]

De qualquer forma, há a expectativa na eficácia de uma mensagem seguida de uma mobilização dos corpos, uma reação uníssona de determinado grupo. E essa mobilização é a do proletariado: "Os proletários são os clientes habituais do 'teatro enfumaçado' projetado por Brecht".[26] Eles não estão hipnotizados, estão interessados, mas a condição destes espectadores é a de indivíduos em uma assembleia. O teatro brechtiano contava com a eficácia de uma mobilização coletiva, mais que individual. Mas, de acordo com o pensamento de Jacotot, só os indivíduos podem ser emancipados, nunca uma coletividade. Não era proposição do Ensino Universal se tornar o método ideal de uma cidade, nem mesmo o de um simples vilarejo. Entretanto, quando se tratava de indivíduos, o método funcionava. Por isso, é possível dizer que não se trata de um método para todos, mas de um método para qualquer um.

---

[24] BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 79.

[25] Ibidem, p. 84.

[26] Ibidem, p. 82.

2. O ANÔNIMO E SEU TEMPO LIVRE

Em contraponto às formas de teatro que tomam para si a tarefa de agregar os coletivos em uma atividade comunitária, tentamos pensar o teatro do ponto de vista do espectador como indivíduo do qual nada se pode supor – um espectador "sem qualidades". Em *O espectador emancipado*, Rancière sugere que se pense o espectador como um anônimo:

> O que tem que ser colocado à prova pelas nossas performances – seja ensinar ou atuar, falar, escrever, fazer arte, etc. – não é a capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo, a capacidade que faz qualquer um igual a todo mundo.[27]

A questão do anônimo é outro tema recorrente nos textos de Rancière. Em *A partilha do sensível*, Rancière aponta a importância do anônimo como tema para as artes, primeiro na pintura e na literatura, depois no cinema e na fotografia. Ele defende a hipótese de que o reconhecimento da fotografia como arte se deve às suas propriedades estéticas, não técnicas. A afirmação do anônimo como tema é um dado importante:

> Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a qualquer um e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, ma também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes.[28]

Mais à frente, vamos retornar ao regime estético das artes e situar esta conceituação no que diz respeito à crítica, mas o importante a ser relacionado com essa passagem é o que Rancière chama de "a glória do qualquer um". Além disso, é importante notar que as obras em afinidade com o regime estético das artes não tomam o anônimo apenas como tema, mas o veem como espectador, como aquele a quem elas se dirigem. Rancière apresenta essa questão no artigo *Les paradoxes de l'art politique*:

---

[27] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2009.

[28] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005b, p. 46-47.

> No regime estético das artes, [a política da estética] diz respeito à constituição de espaços neutralizados, à perda do endereçamento das obras e sua disponibilidade indiferente, à sobreposição de temporalidades heterogêneas, à igualdade dos sujeitos representados e ao anonimato daqueles a quem as obras se dirigem.[29]

A arte, nesse contexto, vê o espectador como "qualquer um": é o que significa essa "perda do endereçamento". O anonimato está diretamente ligado ao princípio da igualdade. E se colocássemos o anônimo na plateia e este fosse um princípio determinante para a condição do espectador? E se o artista (e o crítico) nada soubessem sobre o espectador, nada presumissem sobre a sua situação ou os seus saberes? E se pensássemos que não importa a condição ou os saberes do espectador? A relação entre o artista (ou o crítico) e o público seria um ponto de partida neutro, pois ambos seriam desconhecidos entre si. Para que eles se comuniquem, é preciso que sejam iguais. O espectador é anônimo na medida em que seus saberes e suas experiências não o nomeiam, não o classificam. Ele não é um espectador médio, nem inferior, nem superior. É um espectador igual.

É a presunção da classificação do espectador, a opinião da sua desigualdade (para usar palavras como as de Jacotot), que estabelece a diferença e a consequente impossibilidade de emancipação. A desigualdade como princípio é como uma determinação *a priori* do padrão de pensamento do crítico explicador. Porque ter em mente um leitor/espectador médio é ter em mente um leitor/espectador desigual. O anônimo, o "qualquer um", é um indivíduo singular sobre o qual não se pode fazer presunções. Quando se pensa em um espectador médio, supõe-se um destinatário adequado para o espetáculo, o que exclui – *a priori* – os inadequados da conversa. O princípio emancipador consistiria em não excluir ninguém *a priori*, não considerar ninguém inadequado, acima ou abaixo da média.

> Não existe meio privilegiado, assim como não existe ponto de partida privilegiado. Em todos os lugares há pontos de partida e pontos de virada a partir dos quais aprendemos coisas novas, se dispensarmos primeiramente o

---

[29] RANCIÈRE, J. Op. cit.,2008, p. 71.

> pressuposto da distância, depois o da distribuição de papéis e, em terceiro, o das fronteiras entre territórios.[30]

Para ilustrar melhor essa ideia, Rancière recorre a um paralelo com uma de suas pesquisas que resultou na obra *A noite dos proletários*. A sua ideia de igualdade parece ter partido desse trabalho e, por isso, é importante mencioná-la. Trata-se de um momento da sua vida acadêmica em que ele começou a investigar a história do movimento operário. Seu objetivo era entender o desencontro entre intelectuais (conhecedores no saber e ignorantes no fazer) e operários (ignorantes no saber e conhecedores no fazer). Pesquisando a correspondência de um operário de 1830, ele se surpreendeu com o que os operários contavam um para o outro sobre as suas horas de lazer, sobre o que faziam em seu tempo livre. Esperando encontrar informações sobre as condições de trabalho e formas de conscientização de classe na época, Rancière descobriu relatos de espectadores, de contempladores. Os trabalhadores, ao se colocarem nessa condição, independentemente de serem operários, estavam subvertendo aquela "partilha do sensível", pois revelavam que tinham tempo livre para pensar e fazer considerações sobre o mundo. Rancière percebeu que estas não eram instâncias separadas. Essa experiência forneceu ao filósofo francês subsídios para pensar sobre sua noção de emancipação: "O embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo".[31]

Rancière se deparou com relatos de indivíduos. Sob essa condição, eles reconfiguravam o tempo e o espaço de que dispunham. O tempo livre era usado para o exercício da sua liberdade, do seu discernimento; não era "perdido" com um descanso antes da jornada de trabalho, como os intelectuais pensavam. Os operários eram tão "pensantes" quanto os intelectuais. Aquelas cartas fizeram Rancière concluir que, entre intelectuais e trabalhadores, havia um princípio de igualdade demolidor da fronteira entre as disciplinas. Ele chegou a essa conclusão emparelhando o relato desses operários com o discurso teórico de Platão, que determinava um lugar imutável para cada indivíduo:

> Para mostrar o que isso significava, eu tive que colocar o relato deles em relação direta com o discurso teórico do filósofo que, muito tempo atrás na

---

[30] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2009.

[31] Idem.

> República, contou a mesma história ao explicar que, em uma comunidade bem organizada, todo mundo deve fazer uma coisa só, que ele ou ela deve cuidar da própria vida, e que os trabalhadores em todo caso não tinham tempo para gastar em nenhum outro lugar que não fosse o próprio local de trabalho ou para fazer qualquer outra coisa que não fosse o trabalho que se encaixava na (in)capacidade com a qual a natureza os dotara.[32]

Os trabalhadores de 1830 provaram que podiam usar o seu tempo para filosofar e pensar sobre o mundo. Seu tempo livre era direcionado a outras atividades além do descanso. O fato de serem operários não os tornavam alienados – nisso estava a sua emancipação. Eles usavam o seu tempo à sua própria maneira.

A pesquisadora Kristin Ross distingue o que significa emancipação para Rancière, no caso desses trabalhadores/poetas: "Emancipação não significava tomar o controle dos locais de trabalho, mas se dar o direito de ter tempo livre, o direito de pensar, o direito de ocupar o terreno que a burguesia tinha preservado cuidadosamente para si mesma: o terreno do prazer estético".[33] Não é uma observação diferente da que faz o próprio Rancière em "The misadventures of critical thinking":

> Os trabalhadores emancipados eram os trabalhadores que construíam para si mesmos aqui e agora um novo corpo ou – em termos platônicos – uma nova alma, o corpo ou a alma daqueles que não são adequados para nenhuma ocupação específica, mas que colocam em jogo as capacidades de ver e falar, pensar e fazer que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um.[34]

Este é um esclarecimento importante também para a ideia de emancipação do espectador de teatro. No caso deste estudo, emancipar um espectador não significa fazer com que ele se torne outra coisa ou estimulá-lo a tomar atitudes diferentes na sua vida social e política. Pensar em um espectador emancipado significa emancipá-lo como espectador, sob essa sua condição, considerando seu tempo livre e seu direito de pensar e de ocupar o terreno do prazer estético. Em poucas palavras, portanto, emancipá-lo significa tratá-lo como igual.

---

[32] Idem.

[33] Artigo de introdução à entrevista com Rancière sobre o mestre ignorante, publicado em março de 2008 na revista *ArtForum*. Cf. ROSS, K. Kristin Ross on Jacques Ranciere. In: *ArtForum*, Nova Iorque, p. 254, mar. 2007. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354910/pg_2/>. Acesso em: set. de 2009.

[34] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2007, p. 30.

Este desvio que Rancière faz na exposição sobre o espectador emancipado pode parecer um desvio para a presente pesquisa. No entanto, considerar que o trabalhador não tenha tempo para nada além de seu trabalho e o seu descanso e por isso não possa refletir, não se detendo sobre o mundo do qual faz parte, é considerar que o espectador de teatro também não dispõe de tempo para pensar sobre o que vê e, por isso, não pode se dar ao trabalho de fazer associações e traduzir aquilo a que assiste em uma peça de teatro. As considerações daqueles teóricos marxistas a respeito dos trabalhadores, segundo exemplo de Rancière, não é diferente do que o artista explicador presume a respeito do espectador. Aqueles teóricos acreditavam em sua obrigatoriedade de ensinar aos trabalhadores sobre a sua condição passiva para que eles começassem a agir. Aqueles artistas explicadores, segundo Rancière, pensavam o mesmo: ensinar aos espectadores sobre a sua condição passiva para que eles também começassem a agir. Mas não é só isso. A questão da reconfiguração da partilha do sensível, da reformulação da ocupação do tempo e do espaço, parece ser ainda mais relevante na discussão sobre o crítico ignorante.

A conquista do espaço da crítica de arte como instituição se deu com a expansão da imprensa e a associação da arte com o mercado da cultura. Com isso, ela foi adquirindo cada vez mais a conotação de orientadora do consumo. É difícil encontrarmos hoje, em uma crítica teatral jornalística, a abordagem de uma peça de teatro como uma obra de arte. A crítica jornalística avalia as peças de acordo com o gosto médio do leitor médio daquele determinado jornal. Esse leitor médio trabalha durante o dia e, quando procura um espetáculo teatral, não quer mais trabalho, mas sim distração e entretenimento, para que ele se sinta bem e renove as suas energias para o dia seguinte. E esse crítico que avalia é explicador porque trata o espectador como alguém de pouca vontade para assimilar o objeto. Ele não toma o espectador como um indivíduo que pensa sobre a vida e sobre o mundo, que usa o seu tempo livre a seu próprio modo. É como se o crítico explicador pensasse que o espectador, quando vai ao teatro, está fazendo uma espécie de turismo. Esse pensamento se assemelha a uma ideia que encontramos em um ensaio de Theodor Adorno intitulado "Tempo livre":

> [O tempo livre] seduz as pessoas, envolve as pessoas, mas, segundo o seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim,

> contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre se transforme em liberdade.[35]

Parece que essa ideia de emancipação, segundo Adorno, é parecida com a que Rancière percebeu na atividade daqueles operários que trocavam cartas sobre as suas impressões de mundo: o tempo livre como exercício da liberdade. Os operários faziam algo que poderia ser considerado "demasiado" para eles. Para Adorno, o próprio conceito de tempo livre determina que as pessoas não se envolvam muito com as obras. Nesse sentido, entendemos que ele se refere a uma estrutura de partilha do sensível. Essa estrutura determina que o tempo livre destinado ao descanso dos trabalhadores deve ser ocupado com atividades descomprometidas, como um *hobby* que não exija muita atenção e energia. Adorno esclarece:

> Como, segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho tem por função restaurar a força de trabalho, o tempo livre do trabalho – precisamente porque é um mero apêndice do trabalho – vem a ser separado deste com zelo puritano. Aqui nos deparamos com um esquema da conduta do caráter burguês. Por um lado, deve-se estar concentrado no trabalho, não se distrair, não cometer disparates; sobre essa base, repousou outrora o trabalho assalariado, e suas normas foram interiorizadas. Por outro, deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre.[36]

O pensamento de Adorno pode ser considerado, sob a luz da especulação aqui proposta, como uma crítica ao pressuposto das fronteiras entre territórios. A afirmação de que a separação entre o trabalho e o tempo livre é parte de um "esquema de conduta", que acaba por "imbecilizar" as ocupações do tempo livre, pode se emparelhar com aquela "rede de pressupostos" que embrutece o espectador, supondo sua pouca capacidade ou disponibilidade. Em decorrência da crítica da separação entre trabalho e tempo livre, o texto de Adorno também pode ser lido como uma crítica à afirmação da fronteira entre os territórios do lazer e da reflexão – um dos pressupostos do crítico explicador, sua forma de partilha do sensível.

A partir disso, dois desdobramentos se colocam para o problema da atitude explicadora no teatro. Essa atitude pode levar o espectador a sair ou a se aliar ao jogo do "esquema de conduta". Sair do esquema nos parece estar mais próximo do caso do artista explicador, segundo Rancière. Se aliar parece ser o caso do crítico explicador, conforme estamos tentando desenvolver nessa pesquisa. Enquanto o artista explicador deposita esperanças de atitudes diversas no espectador, o crítico explicador não espera nada dele. Ele vê o público como uma massa pouco informada e descomprometida com as questões artísticas dos objetos que avalia. Como dispositivo da indústria cultural, o crítico explicador orienta o espectador e os artistas para que eles estejam adequados ao seu esquema, assim como o mestre explicador orienta o seu aluno para que ele se ajuste ao esquema de conduta da pedagogia.

---

[35] ADORNO, T. W. Tempo livre. Trad. Maria Helena Ruschel. In: ALMEIDA, J. M. B. (Org.). *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy et al. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002b. p. 117.

[36] Ibidem, p. 107.

Para ilustrar esse quadro, podemos recorrer a outro ensaio de Theodor Adorno, "Crítica cultural e sociedade", no qual o filósofo critica esse movimento da crítica em prol de uma adequação, de uma espécie de consenso:

> Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício. As prerrogativas da informação e da posição permitem que eles expressem sua opinião como a própria objetividade. Mas ela é unicamente a objetividade do espírito dominante. Os críticos da cultura ajudam a tecer o véu.[37]

A antiga falta de caráter do ofício diz respeito à associação da atividade do crítico com a do "informante", do orientador de mercado, do agente do comércio que, segundo Adorno, está na origem da profissão do crítico na sociedade burguesa. Para o filósofo, a profissão evoluiu para a de crítico cultural, mas essa tônica permaneceu de alguma forma no teor da crítica. Na citação acima, podemos destacar a crítica de Adorno à posição de objetividade do crítico. Talvez seja possível dizer que essa objetividade diz respeito àquela ideia de consenso mencionada anteriormente, uma objetividade que é a retórica do espírito dominante, um ponto final, a última réplica.

Este desvio foi feito para chegarmos a uma ideia mais concreta do que seria um crítico explicador, aquele que presume o espectador como um elemento abstrato de um suposto coletivo, que precisa se distrair em seu tempo livre, e não o vê como um indivíduo singular no exercício da sua liberdade.

Rancière retoma a discussão sobre a condição do espectador no teatro contemporâneo apontando que o ultrapassamento das fronteiras entre os territórios e o embaçamento da distribuição dos papéis são, atualmente, pressupostos comuns à criação cênica. No entanto, ele faz a ressalva de que esses pressupostos formais reformularam o fazer teatral, mas não mexeram nas bases da natureza da relação entre as obras e os espectadores. Assim, sugere uma proposição que poderia reverter o esquema causa/efeito. Essa passagem é importante pois aponta um caminho que invalida o esquema de transmissão igual, questão importante para a presente discussão, assim como a ideia comunitária de teatro e, principalmente, anula a oposição entre atividade e passividade:

---

[37] ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Werner e Jorge Mattos Brito de Almeida. In: ALMEIDA, J. M. B. de (Org.). Op. cit., p. 78.

> O atravessamento das fronteiras e a confusão de papéis não deveriam levar a uma espécie de "hiperteatro", transformando a condição (passiva) do espectador em atividade ao transformar a representação em presença. Pelo contrário, o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro. Ele deveria ser a instituição de um novo estágio de igualdade, onde os diferentes tipos de espetáculo se traduziriam uns nos outros. Em todos estes espetáculos, na verdade, a questão deveria ser ligar o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe; deveria se tratar, ao mesmo tempo, de atores que apresentam suas habilidades e espectadores que estão tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas.[38]

Um primeiro esclarecimento deve ser feito: quando Rancière diz que o teatro deveria trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história, ele não está sugerindo, literalmente, que o teatro seja feito para contar histórias, no sentido de afirmar a fábula como elemento teatral por excelência. Acreditamos que ele esteja emparelhando a situação de comunicação presente em um teatro a algo tão simples como quando alguém conta uma história para outra no cotidiano, e essa não seria uma relação de coletividade. Quando Rancière refere-se a escrever ou a ler um livro, também não levanta a bandeira de um teatro calcado na literatura. Acreditamos que ele esteja se referindo à natureza da relação do leitor com o livro, uma relação individual, primeiramente, que pressupõe um leitor solitário atravessando aquela floresta de signos, refletindo em seu tempo. Ler um livro não é uma atividade comunitária. Ir ao teatro também não. Assim entendemos essa conclusão de Rancière. Não se trata de reformular os pressupostos da encenação, da dramaturgia, da atuação. Muito menos de tentar pensar a emancipação do espectador repensando apenas a natureza das obras. É preciso, no entanto, repensar a natureza da relação entre obra e espectador.

---

[38] RANCIÉRE, J. Op. cit., 2009.

Mas, por outro lado, também é possível entender que Rancière apenas considera o teatro como uma forma de arte que lida com a ficção, não precisando ser uma reunião comunitária, uma assembleia ou tribuna. Em *Les paradoxes de l'art politique*, ele elucida seu pensamento sobre a ficção:

> A ficção não é a criação de um mundo imaginário em oposição ao mundo real. Ela é o trabalho que opera o dissenso, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao mudar as estruturas, os padrões ou os ritmos, ao construir novas relações entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação.[39]

Através da construção de uma obra de ficção, o teatro pode ser emancipador como qualquer obra de arte. Afinal, como já discutimos no início deste ensaio, a emancipação que consideramos, nesse contexto de discussão sobre a crítica de teatro, não é a dos cidadãos ou a de uma classe social, é a emancipação dos indivíduos na sua condição de espectadores. Trata-se de pensar em um espectador autônomo, livre, insubordinado no que diz respeito à apreensão das obras.

3. O ARTISTA EXPLICADOR, O CRÍTICO EXPLICADOR E O CRÍTICO IGNORANTE

A reformulação do padrão de pensamento sobre o teatro proposta por Rancière em *O espectador emancipado* aponta para algumas questões determinantes quando propomos uma reformulação do padrão de pensamento sobre a crítica de teatro. O que é a dimensão política do teatro? O que é o espetáculo? O que é o espectador? Qual é a ferramenta que o espectador utiliza na apreensão das obras? Qual é a natureza da relação entre o espectador e a obra? Vamos tratar cada uma dessas questões isoladamente, uma tentativa de organização das ideias, embora tais questões estejam muito enraizadas umas nas outras e, talvez, seja um pouco forçado considerá-las de forma linear.

O pensamento sobre a condição do espectador no teatro está ligado à ideia da relação entre arte e política. Aquela retomada da rejeição platônica do teatro é consequência de uma expectativa de que essa arte tenha uma dimensão política, prática, algo além de si mesma. Isso se refere a uma ideia mais comumente entendida como política: uma forma "ativa" de estar no mundo, comprometida com certas causas, necessária para mudar coisas concretas; uma ideia de política que envolve partidos, votos, campanhas, manifestações públicas, mobilização de corpos, como diria Jacques Rancière. A palavra "ativa" está entre aspas porque faz parte daquela divisão de conceitos binários em ideias opostas, por exemplo: ser ativo é estar em movimento, ser passivo é estar parado; ou, então, fazer alguma coisa é o oposto de assistir a alguma coisa. De acordo com essa visão, o teatro precisa estar comprometido com a sociedade a partir dos discursos que produz, para estimular o público a uma consciência sobre a organização social na qual ele está inserido. Essa seria a dimensão política do teatro para o artista explicador.

---

[39] RANCIÉRE, J. Op. cit., 2008, p. 72.

Para o crítico explicador, a dimensão política do teatro coincide com a do artista explicador, especialmente quanto à associação da relação entre arte e política com a produção de um discurso de conteúdo político em uma obra de arte. Talvez o crítico explicador perceba a relação da arte com a política apenas por um viés temático. Se uma peça fala sobre o conflito entre judeus e palestinos, por exemplo, o teatro estaria se relacionando com a política. A condição do espectador, nesse sentido, seria também passiva, pois ele estaria recebendo informações sobre um fato histórico. Nos dois casos, a dimensão política do teatro está em uma problemática expectativa quanto a seus fins. A noção mesma de política deve ser revista neste caso. A dimensão política da arte pode estar justamente no fato de que uma obra de arte tem um fim em si, ela não serve para nada específico, não tem um objetivo a cumprir, não é útil ou necessária no sentido prático e pragmático.

A proposição para o crítico ignorante pode se basear nesse pensamento sobre o teatro, no que diz respeito à sua dimensão política: ele não tem uma utilização predeterminada, não tem a expectativa de uma eficácia na transmissão de uma mensagem. Assim, esse crítico ignorante não poderia dizer que a obra "cumpre a sua função" ou é "eficaz" ou "eficiente". A obra em questão não teria uma função a cumprir, uma eficiência a garantir ou uma eficácia a comprovar. A partir desse pressuposto, o crítico ignorante não teria o que avaliar. A utilização daqueles termos também está relacionada ao serviço que a crítica presta à indústria cultural na orientação do consumo. Por esse ponto de vista, o crítico explicador também reduz a dimensão política do teatro ao abordar uma obra como um produto de um mercado, ou seja, ao fazer o papel de prestador de serviço ao cidadão consumidor.

O crítico ignorante, por sua vez, não tomaria o espectador por um receptor de informações ou de instruções sobre como é o mundo em que vive ou como ele deve agir nesse mundo. Muito menos veria o espectador como um comprador desinformado que não sabe discernir sozinho o bom do ruim. A função política da crítica para o crítico ignorante, no que diz respeito à dimensão política da arte, não estaria nem no esclarecimento das "mensagens" que a obra transmite, nem no julgamento das suas qualidades de mercadoria. A função política da crítica, para o crítico ignorante, estaria relacionada ao exercício público do livre jogo do pensamento que faz associações e oferece a sua contratradução para as obras, isto é, estaria no estímulo à conversa sobre o que não tem função predeterminada ou utilidade definida.

Com relação ao estatuto do espetáculo, podemos aqui recapitular alguns pontos que já foram desenvolvidos. Para o artista explicador, o espetáculo representa, por um lado, a exterioridade, o simulacro, uma mediação que se precisa suprimir porque aliena o indivíduo da sua capacidade de ação. Por outro lado, o espetáculo como fato do teatro é a essência da comunidade na medida em que reúne a presença simultânea de um coletivo no tempo e no espaço, possibilitando uma reunião simultânea a ser vivida (não assistida), pois se configura como uma performance ao vivo de corpos vivos diante de outros corpos vivos. De uma maneira ou de outra, o espetáculo é um instrumento, um meio para um discurso que visa tirar o espectador de uma condição e transportá-lo para outra. Para o crítico explicador – aquele que confere a legitimidade, a correção ou a utilidade do espetáculo –, ele é um produto fechado, uma matéria transmitida do artista para o espectador com um objetivo determinado e de acordo com regras preestabelecidas. Neste caso, o espetáculo é um produto a consumir ou uma matéria a compreender.

Para o crítico ignorante, o espetáculo pode ser um dispositivo material que faz a conexão entre o mestre ignorante e o aluno emancipado, conforme proposto por Jacotot e Rancière: um todo para o qual se pode fazer perguntas. O espetáculo pode ser como o livro do mestre ignorante, a ponte entre o que o artista sugere e o espectador decifra. Ele pode ser o território a ser explorado, a floresta de signos que cada um pode atravessar com as suas próprias ferramentas. O espetáculo instiga o exercício de tradução e contratradução, o exercício da fala. Pode ser, para o crítico ignorante, o ponto de partida para aquelas operações mestras da inteligência segundo Jacotot – relatar e adivinhar. O espetáculo pode fazer o espectador pensar: o que é isso? O que eu posso fazer com isso? O que eu penso sobre isso? – e traduzir o que pensa em palavras e frases.

Outra questão diz respeito ao espectador: quem é ele? O artista explicador vê o espectador, em primeira instância para a nossa discussão, como parte de um coletivo. Ele é um elemento abstrato de um público. A dimensão coletiva do acontecimento teatral, a associação entre teatro e coletividade, determina o que é o espectador. Em segunda instância, ele está *a priori* em uma situação de ignorância, em estado de menoridade. Espera-se que ele faça alguma coisa a partir do espetáculo a que assistiu. Ele é o depositário de uma série de expectativas. O artista explicador é aquele que se coloca responsável por emancipar esse espectador.

Tanto para o artista explicador como para o crítico explicador, a concepção do espectador como parte de uma coletividade é o que estabelece a possibilidade de se presumir quem é esse espectador. Mas ele não é um indivíduo concreto, ele é o mínimo denominador comum de todas as pressuposições que se pode fazer a partir da massa da qual ele faz parte. Ele é um espectador médio. O crítico explicador – aquele que procura se dirigir a um grande número de espectadores no mesmo texto – acaba por assumir como critério para sua abordagem uma perspectiva de minimizar perdas na comunicação. Ele quer se fazer entender por todos, não por qualquer um. Com esse critério, o nível de complexidade da relação do crítico explicador com a obra é o menor possível.

Nesse sentido, a atitude do crítico explicador para com o espectador é bem diferente da atitude do artista explicador. O crítico explicador não quer emancipar ninguém. É como se o espectador fosse apenas uma peça numa engrenagem que precisa continuar funcionando: o consumidor de espetáculos. É alguém que precisa ser entretido, distraído. Ele precisa de uma garantia de que vai ganhar do espetáculo exatamente o que espera, como recompensa pelo tempo e o dinheiro investidos. Esse espectador precisa de uma conformidade entre expectativa e resultado.

Por sua vez, o crítico ignorante não faz presunções sobre o que é o espectador, ou sobre a sua capacidade de apreensão das obras. O espectador, para o crítico ignorante, não é um membro de uma coletividade, é um indivíduo particular, que pensa e tem vontade de pensar, e tem sua própria forma de ver as coisas. Principalmente, esse espectador não é mais nem menos inteligente que o crítico, o artista ou qualquer outro indivíduo. Não é alguém que precisa descansar, se distrair ou ficar satisfeito com a garantia da conformidade do produto do espetáculo com o valor do ingresso ou com o dispêndio do seu tempo livre. O espectador do crítico ignorante não precisa ser emancipado, não precisa sair do seu lugar e nem se tornar outra coisa. Ele é um interlocutor possível, é qualquer um que esteja disponível para traduzir e contratraduzir, para tatear no escuro, tentando discernir as formas que encontra.

Para discutir a questão da ferramenta que o espectador usa para lidar com a obra, basta relembrar a discussão sobre o livro *O mestre ignorante*, no que concerne à diferença entre saber e inteligência. Essa discussão é mais pertinente na confrontação entre o crítico explicador e o crítico ignorante. Para o artista explicador, é como se o espectador estivesse desprovido de ferramentas, como se ele tivesse apenas que se entregar às mensagens do artista, ou se unir à performance para trazê-lo novamente à experiência viva do teatro, para a dimensão coletiva do acontecimento teatral. Como uma criança, ele precisa estar presente para aprender uma lição. No caso do crítico explicador, a ferramenta de que o espectador dispõe na lida com as obras é o saber, isto é, o conhecimento prévio do texto original que está sendo encenado ou as referências utilizadas, ou um conhecimento específico sobre o tema abordado. Se o espectador detiver esses saberes, ele vai acompanhar as obras e o raciocínio do crítico. Se o crítico explicador supor que quem assiste ao espetáculo não possui os saberes adequados, ou o crítico irá explicar a esse espectador o que ele precisa saber, ou irá condenar o artista por fazer um espetáculo incompreensível.

Na perspectiva do crítico ignorante, a ferramenta que o espectador precisa usar para se relacionar com o espetáculo é a inteligência, aquela faculdade que todos possuem *a priori*, igualmente. Ele vai lançar mão das operações mestras da inteligência segundo o pensamento jacotista: relatar e adivinhar. Ele vai improvisar e exercitar seu poder de traduzir o que vê. O crítico ignorante conta com a vontade do espectador em realizar uma aventura intelectual. A vontade é um elemento crucial desse processo de conversa com a obra. No método de Jacotot, é o aluno que procura o mestre, não o contrário. É o aluno que está disposto a aprender algo que ele não sabe. Da mesma forma, o espectador está interessado em conversar sobre a obra. O crítico ignorante não se dirige ao maior número possível de espectadores, mas sim aos espectadores interessados, os que tiverem aquela vontade e que o procurem para esse fim. O tempo livre desse espectador não está completamente separado do seu tempo de trabalho. Seu tempo livre não é de descanso improdutivo, é o lugar do exercício da sua liberdade e da sua curiosidade sobre o mundo.

Finalizando, pensemos sobre a questão da natureza da relação com a obra a partir daquelas três perspectivas. A perspectiva do artista explicador, que também é a do crítico explicador, é a transmissão igual. Espera-se que o espectador deva entender *este* sentido, ou *esta* mensagem e deva realizar *esta* ação. O artista explicador pressupõe uma coincidência entre o que ele pensa e o que o espectador sente. No caso do crítico explicador, supõe-se também uma coincidência entre o que o artista quer dizer e o que o crítico deveria entender. E isso, do ponto de vista da relação entre críticos e artistas, gera uma série de desgostos dos artistas pelos críticos, uma vez que a ideia de uma transmissão igual numa obra de arte é algo difícil de concretizar. O crítico explicador ainda entende a natureza da relação entre o espectador e a obra como a do cliente com a mercadoria: satisfação ou insatisfação, criando um paralelismo entre as relações de espectador e artista com as de comprador e vendedor. A confusão acontece por causa da configuração prática, cotidiana, das transações comerciais envolvidas na ida ao teatro. Mas a relação do espectador com a obra precisa, de algum modo, se preservar da polícia da defesa do consumidor.

Para o crítico ignorante, a natureza da relação entre espectador e obra é a da tradução e da contratradução, da conversa entre iguais, da tentativa de adivinhar o que o outro está dizendo e tentar reformular aquela fala para devolver, mesmo que não verbalmente, a sua interpretação. A relação comercial não pode interferir. É como se aquele valor do ingresso fosse mais uma aposta do que uma compra, um lance para entrar no jogo. Não há garantias de quem vai sair "ganhando", mas quem dá um lance entra na partida. A natureza da relação é a do jogo, do desenrolar de uma partida qualquer, cujas regras não estão necessariamente estabelecidas *a priori*, mas são adivinhadas ao longo do próprio jogo; podem ser aceitas por ambas as partes, mas se o espectador quiser abandonar o jogo, é por sua conta. Para o crítico ignorante, a natureza da relação entre espectador e obra é a da confiança na vontade que ambos têm de se comunicar de alguma forma. O crítico ignorante é o que prevê, na natureza dessa relação, aquele "senso de distância" que é o território de toda comunicação, a condição de possibilidade da comunicação entre os homens.

Depois de todas essas perguntas sobre alguns elementos básicos do teatro, respondidas a partir das ideias expostas no livro *O mestre ignorante*, na palestra *O espectador emancipado*, na tentativa de esboçar os pressupostos de um crítico explicador e de propor algumas ideias para um possível crítico ignorante, chega-se à pergunta: E a crítica? O que é a crítica para o crítico explicador e para o crítico ignorante?

CAPÍTULO III

Censura e emancipação: polaridades na ideia de crítica

1. AS FUNÇÕES DA CRÍTICA

Pensar sobre a crítica a partir da oposição entre um crítico explicador e um crítico ignorante é uma forma de discutir a tensão histórica entre a proposta corretiva e o ideal de emancipação que parecem ter acompanhado a noção de crítica cultural durante toda a era moderna até a atualidade. Essa tensão é discutida por Terry Eagleton, em *A função da crítica*, obra que faz um recorte da instituição crítica na Inglaterra do século XVIII ao XX. O estudo de Eagleton se detém, em diversos momentos, nesta condição ambígua da crítica, que parece estar sempre oscilando entre papéis díspares. Procuramos identificar essas polaridades em exemplos dados pelo autor, tentando encaixá-las nos princípios do crítico explicador e do crítico ignorante.

Esse duplo estatuto da crítica parece ser característico da própria origem da prática de crítica. No início de sua exposição, Eagleton resume:

> É esta, de fato, a ironia da crítica iluminista: enquanto seu apelo aos padrões da razão universal significa uma resistência ao absolutismo, o gesto crítico em si é tipicamente conservador e corretivo, que revê e ajusta fenômenos específicos a seu implacável modelo de discurso. A crítica é um mecanismo reformativo, que pune os desvios e reprime a transgressão; contudo, essa tecnologia jurídica é aplicada em nome de certa emancipação histórica.[1]

É possível destacar a natureza contraditória da crítica na citação acima pelo convívio entre as ideias de resistência e transgressão. Pode-se também detectar que o mecanismo reformativo parece sobrepor-se ao ideal de emancipação. Mas Eagleton não se refere à crítica de arte como conhecemos atualmente. Ele se refere a uma ideia de crítica no contexto do seu desenvolvimento na Europa do século XVIII. Esse mesmo contexto é desenvolvido por Reinhart Koselleck,[2] em *Crítica e Crise*, no qual ele aponta, como contexto histórico em que a crítica surgiu, uma virada na consciência dos homens na Europa do século XVIII: é quando, com a crise do sistema absolutista, o súdito se descobre cidadão. Em um primeiro momento, o homem se divide em dois – homem e súdito – uma vez que não pode enfrentar publicamente o soberano, mas pode, no foro interior, ser livre. O ideal de liberdade entra em jogo, mas fica restrito à consciência. Thomas Hobbes renuncia ao uso do termo consciência, devido ao seu significado religioso, e põe em cena a palavra opinião. O homem está se recolocando no mundo. O próprio conceito de razão está sendo reformulado:

---

[1] EAGLETON, T. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 6.

> O século XVIII como um todo concebe a razão nesse sentido [no sentido de um processo crítico]. Não a toma como um conteúdo fixo de conhecimentos, princípios e verdades, mas, antes, como uma energia, uma força, que só pode ser compreendida inteiramente em seu exercício e atuação.[3]

Nessa passagem do filósofo alemão Ernst Cassirer, citada por Koselleck, sugere-se uma oposição entre um "conteúdo fixo de conhecimentos" e o exercício da razão. É digno de nota que ele expresse seu entendimento da ideia de razão como "uma energia, uma força". Não parece distante do pensamento de Jacotot, do modo como este distingue conhecimento e inteligência no processo pedagógico, nem do tratamento à ideia mesma de razão. A razão é um exercício e uma faculdade e uma "força".

Antes de nos determos mais demoradamente sobre a questão das polaridades da crítica na Europa do século XVIII, talvez seja interessante apresentar, de forma breve, o pensamento de Michel Foucault a respeito da crítica e de seu vínculo com a questão da emancipação. No texto da palestra "O que é a crítica? – Crítica e Aufklärung", Foucault parece definir a crítica como uma espécie de insubordinação. O filósofo não trata da crítica cultural, o foco desta pesquisa, mas desenvolve um conceito de crítica que amplia as bases para a nossa discussão. É interessante notar que Foucault não considera a crítica como a sua prática ou a sua instituição. Ele analisa o que lhe parece ser uma relação do homem moderno com o seu entorno, nomeando essa relação de *atitude crítica*:

---

[2] O estudo de Koselleck, diferentemente daquele de Eagleton, não procura pesquisar a função da crítica, nem se detém sobre a atualidade da crítica cultural. Seu foco é diferente do nosso. Ele pretende pensar a crítica na sua relação com a moral e a política no contexto da consolidação da sociedade burguesa. Ainda assim, seus apontamentos são úteis como contextualização histórica do surgimento da crítica.

[3] CASSIRER apud KOSELLECK, R. *Crítica e crise:* uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Trad. Luciana Villas-Boas Castello-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999, p. 206.

> E parece que entre a empreitada kantiana e as pequenas atividades polêmico-profissionais que trazem esse nome de crítica, me parece que houve no Ocidente moderno (a datar, grosseiramente, empiricamente, nos séculos XV-XVI) uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir, uma certa relação com o que existe, com o que se sabe, o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação com os outros também, e que se poderia chamar, digamos, de atitude crítica.[4]

O texto de Foucault faz referência ao artigo de Immanuel Kant, *O que é o esclarecimento?*, e procura aproximar a crítica da questão do Esclarecimento, este que ele considera o problema da filosofia moderna. Ele coloca que a atitude crítica surgiu na sociedade ocidental dos séculos XV e XVI, para a qual o "como governar" era uma das questões mais fundamentais:

> [...] nessa grande inquietude em torno da maneira de governar e na pesquisa sobre as maneiras de governar, localiza-se uma questão perpétua que seria: "como não ser governado assim, por isso, em nome desses princípios, em vista de tais objetivos e por meio de tais procedimentos, não dessa forma, não para isso, não por eles." [...] Em face, ou como contrapartida, ou antes como parceiro e adversário ao mesmo tempo das artes de governar, como maneira de suspeitar delas, de recusá-las, de limitá-las, de lhe encontrar uma justa medida, de transformá-las, [...] algo nasceu na Europa nesse momento, uma sorte de forma cultural geral, ao mesmo tempo atitude moral e política, maneira de pensar etc. e que eu chamaria simplesmente a arte de não ser governado ou ainda a arte de não ser governado assim e a esse preço. E eu proporia então, como uma primeira definição da crítica, esta caracterização geral: a arte de não ser de tal forma governado.[5]

A atitude crítica, no contexto de suas origens no mundo moderno, era uma forma de enfrentamento, uma contraconduta. A ideia de "não ser de tal forma governado" pode se estender a diversos âmbitos. Foucault faz referência à crítica religiosa, que Koselleck também vai apontar como uma das situações de origem da crítica, responsável por seu sentido polêmico. A atitude crítica na esfera religiosa se manifestou na busca de outras leituras das Escrituras. Se na esfera da arte o indivíduo também pode se encontrar governado (no sentido amplo da palavra "governo", como diria Foucault), seja ele artista ou espectador, leigo ou especialista, a atitude crítica pode ser o caminho para se enfrentar estas condições, criando situações de independência e encontrando outras leituras.

---

[4] FOUCAULT, M. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. Trad. Gabriela Lafetá Borges. In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, v. 82, n. 2, p. 2, abr./jun. 1990. Disponível em: <http://arquivo.rosana.unesp.br/docentes/luciana/Filosofia%20e%20%C3%89tica/KANT%20X%20FOUCAULT.pdf>. Acesso em: set. 2009.

[5] Ibidem, p. 5.

A crítica se insurge contra as verdades, as certezas e as relações de poder que se estabelecem com essas verdades, o que nos lembra a ideia de Jacotot sobre a emancipação como o reconhecimento de uma inteligência "que não obedece senão a ela mesma".[6] Numa situação de arte, há uma rede de procedimentos que determina como a obra em questão deve ser olhada. A crítica é o que aponta como olhar e também *como não olhar dessa maneira*, como desbancar as formas dadas de olhar as obras. A crítica pode ser colocada como uma operação que põe em crise as verdades envolvidas na apreensão de um objeto. Como seria possível, então, pensar a crítica como um manancial de verdades aplicáveis se ela instaura justamente o questionamento das verdades, pondo em crise o objeto? O que é a crítica, então? É aquilo que explica ou problematiza? Ela profere veredictos ou suspende e embaralha juízos?

Essas são perguntas que surgem no contexto desta pesquisa, a partir da palestra de Foucault. É significativo notar que autores do século XX, como Michel Foucault e Roland Barthes, tenham publicado textos intitulados "O que é a crítica?". Talvez não esteja claro o que seja a crítica, na prática cotidiana do que comumente se considera como tal. A ocorrência dessa pergunta pode ainda ser um indício para que nos questionemos quanto às razões pelas quais essa atividade ainda tenha traços de uma noção anterior à filosofia kantiana; ou ainda, como aponta Cesar Candiotto, é necessário fazer essa pergunta para a atualidade de cada época:

> A maior aquisição de Foucault decorrente da inspiração do projeto crítico foi o conceito de atitude crítica. Fundamentalmente, designa a resposta do pensamento às questões colocadas pela atualidade na época em que vive o pensador, razão pela qual ele não pode repetir soluções propostas em outra época, já que não se tratam das mesmas questões.[7]

A pergunta de Foucault parece examinar o que é a crítica em relação ao contexto do seu surgimento, o projeto mesmo de Esclarecimento da sociedade moderna. Foucault sugere que a questão da crítica, como a do esclarecimento, está na relação entre o poder, a verdade e o sujeito. Talvez seja possível dizer: na relação do sujeito com a aceitabilidade de um sistema que se sustenta por um vínculo entre poder e verdade. E também se trata da condição do sujeito moderno, que se encontra em um certo estado de menoridade. Esse estado de menoridade, segundo Kant em "O que é esclarecimento?", é uma condição autoimposta:

---

[6] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 32.

[7] CANDIOTTO, C. Foucault: uma história crítica da verdade. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 29, n. 2, p. 65, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: set. 2009.

> Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade auto-imposta. Menoridade é a inabilidade de usar seu próprio entendimento sem qualquer guia. Esta menoridade é auto-imposta se sua causa assenta-se não na falta de entendimento, mas na indecisão e falta de coragem de usar seu próprio pensamento sem qualquer guia. Sapere aude! (Ouse conhecer!) "Ter a coragem de usar o seu próprio entendimento" é, portanto, o motto do Esclarecimento. Preguiça e covardia são as razões de a maior parte da humanidade, de bom grado, viver como menor durante toda a sua vida, mesmo depois de a natureza há muito ter livrado-a de guias externos.[8]

A citação acima é interessante pois, além de reverberar algumas notas do pensamento de Jacotot, situa a discussão de Foucault sobre a articulação do conceito de crítica como uma atitude que pressupõe a conquista de uma autonomia. Deste modo, a crítica seria uma forma de insubordinação a determinado poder. Assim também parece nos dizer Koselleck a respeito do surgimento da crítica na sociedade burguesa. Como não é a proposta dessa pesquisa, não vamos nos deter na condição moral do Esclarecimento, segundo Kant, nem no problema da relação entre moral e política na crítica burguesa para Koselleck. Interessa-nos pensar como essas referências situam o conceito de crítica em uma relação de proximidade com alguma ideia de emancipação e de autonomia, de forma que possamos desenhar um quadro de pressupostos históricos e filosóficos que nos sirva de base para a discussão sobre o conceito de crítico ignorante.

No contexto histórico recortado por Koselleck, pode-se dizer que o espectro da convicção interior se amplia com as ideias iluministas e os homens começam a compartilhar – em segredo – suas convicções. Assim se formam as fraternidades e os *clubs*, onde o homem era livre para pensar e se expressar. A crítica surge nesse contexto, ou seja, em formato de discussão, tendo como motor o desejo de liberdade e de compartilhamento desse ideal, além do estímulo de estar em oposição a determinado exercício de poder. "Os cidadãos não têm nenhum poder executivo, mas possuem e conservam o poder espiritual do juízo moral".[9] O juízo era o recém-fundado lugar da liberdade.

---

[8] KANT, I. O que é esclarecimento? Trad. Alexander Martins Vianna. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 31, p. 1, dez. 2003.

Na medida em que essa crítica, conforme um exercício privado da liberdade, começa a se tornar pública, ela passa a ser tensionada pelas questões políticas que envolvem a *society* criada naqueles *clubs*. A inteligência burguesa, segundo Koselleck, interfere nos limites entre o foro interior moral e a política. Para ele, o desenvolvimento dessa classe e a sua afirmação enquanto instituição aconteceram de maneira exemplarmente eficaz na Inglaterra. Portanto, a referência a Eagleton no presente estudo não é apenas um exemplo que ilustra o surgimento e desenvolvimento da crítica no Ocidente, mas uma base sólida para uma reflexão sobre a formação do conceito de crítica no mundo moderno e para um entendimento da prática dessa atividade no mundo contemporâneo.

A questão da crítica na Europa do século XVIII é relevante para um estudo sobre a crítica cultural no século XXI porque as respostas de hoje em dia para a pergunta "o que é a crítica?" também estão na reflexão sobre o que foi a crítica na época do seu surgimento e consolidação. A crítica iluminista, como mostra a citação de Eagleton, se equilibrava em suas contradições internas, assim como a atual crítica cultural. As contradições não são as mesmas, mas a natureza da atividade continua contraditória, continua permitindo respostas bem divergentes para a pergunta "o que é a crítica?".

No século XVIII, a crítica foi marcada pela oscilação entre a sua origem privada e o seu caráter público quando o seu exercício passou do foro interior para a esfera pública. O caráter consensual que a crítica assumiu nesse contexto parece ter permitido que ela se estabelecesse enquanto instituição forte na Inglaterra, pois, ao mesmo tempo em que era antiabsolutista, ela também tinha o projeto de consolidação da burguesia enquanto classe. Aliada aos interesses mercantis da pequena nobreza e da aristocracia, a burguesia articula a crítica como um discurso comum:

> A familiaridade com as preocupações culturais, políticas e econômicas é muito mais acentuada na Inglaterra que em qualquer outro país. O traço distintivo da esfera pública inglesa é sua natureza consensual: o Tatler e o Spectator catalisam a criação de um novo bloco dirigente, estimulando a classe mercantil e enaltecendo a aristocracia dissoluta. As páginas desses

---

[9] KOSELLECK, R. Op. cit., p. 50-51.

> periódicos, publicados diariamente ou três vezes por semana, testemunham o nascimento de uma nova formação discursiva na Inglaterra, posterior à Restauração – um intenso intercâmbio de valores de classe, que combinava as melhores qualidades dos puritanos e dos realistas e modelou uma linguagem apropriada aos padrões comuns de gosto e conduta.[10]

Essa crítica burguesa, de certo modo, procurava agradar a gregos e troianos na tentativa de forjar um discurso cultural que garantisse uma identidade para a classe emergente. Para se estabelecer, precisou fazer concessões. O importante a se observar aqui é que a crítica cujo papel foi mais sólido e relevante, do ponto de vista dos interesses políticos da burguesia na Europa, foi justamente a que se deu de maneira consensual. Daí sua dupla face – era uma resistência ao absolutismo, mas, ao mesmo tempo, um mecanismo reformativo; visava uma emancipação da sociedade, mas estabelecia uma nova norma. Samuel Johnson, editor do periódico *The Rambler* e importante crítico da época, chegou a definir a crítica como censura em seu *Dictionary of the English Language*, publicado em 1755.[11] Para elucidar esse caráter normativo, Koselleck coloca lado a lado os termos "crítica" e "censura" nesse processo de formação social:

> Sem invocar as leis do Estado, mas também sem possuir um poder executivo próprio, a sociedade civil moderna desenvolve-se na alternância constante entre crítica intelectual e censura moral. [...] O juízo dos cidadãos, que se legitima a si mesmo como verdadeiro e justo – isto é, a censura e a crítica –, torna-se o poder executivo da nova sociedade.[12]

Na passagem acima, destacamos a convivência e a oposição entre crítica intelectual e censura moral. A questão moral ainda era um dos carros-chefe do programa da crítica. Intelectualidade e moralidade eram princípios que andavam juntos nesse conceito de crítica semelhante à censura. Para se libertar de uma norma, a burguesia precisava estabelecer uma nova norma. Agente desse duplo movimento, a crítica foi um instrumento de identidade e relevância para a burguesia, tornando-se sua ferramenta de autolegitimação. O consenso engendrou essa identidade, como uma espécie de homogeneidade entre homens "iguais". Esse consenso foi o terreno apropriado para a afirmação da crítica como instituição.

---

[10] EAGLETON, T. Op. cit., p. 5.

[11] KOSELLECK, R. Op. cit., p. 182.

[12] Ibidem, p. 206.

No reino da crítica, para usar uma expressão de Koselleck, dentro dos *clubs*, os cidadãos tinham direito igual de se expressar. Eagleton observa que a organização vertical do poder social se transpunha temporariamente para um plano horizontal na esfera do discurso cultural. O crítico britânico cita Peter Hohendahl ilustrando essa questão:

> Em princípio, os privilégios sociais não eram reconhecidos sempre que os cidadãos se reuniam enquanto corpo público. Nas sociedades e nos clubes de leitura, suspendiam-se o status, de tal modo que pudesse acontecer uma discussão entre iguais. Julgamentos artísticos autoritários, aristocráticos, eram substituídos por um discurso entre leigos educados.[13]

Uma espécie de princípio de igualdade era, então, uma marca do círculo em que se desenvolvia o discurso da inteligência burguesa. A suspensão do *status* é uma questão a se manter em mente, pois se trata de um dado que aponta para a condição do espectador anônimo (sem *status*). Além dos cafés e clubes de leitura, as lojas maçônicas também constituíam pontos de agregação dos formadores dessa esfera pública, em que se praticava a igualdade:

> Nas lojas, de início uma criação puramente burguesa, os burgueses procuraram envolver a nobreza, socialmente reconhecida mas também privada de direitos políticos, de modo a lidar com ela sobre a base de uma igualdade de direitos. Assim como as diferenças sociais de status em relação às mulheres eram ignoradas nos salões, nas lojas também se firmava o princípio da egalité. "*Noblemen, gentlemen and working men*" tinham acesso a elas. Assim, o burguês ganhava uma plataforma em que todas as diferenças entre os estados eram niveladas.[14]

Mas o princípio de igualdade que percebemos nessa passagem está relacionado a questões de classe. Primeiro, a crítica está contra o absolutismo, depois é um instrumento de consolidação da cultura burguesa e aproximação política da nobreza. Em outro momento, tentará *alcançar* o proletariado. Historicamente, parece que a crítica tem um projeto de igualdade, mas trata-se, principalmente, de um projeto para alcançar a igualdade, para *nivelar* a sociedade, não para reconhecer a igualdade como ponto de partida comum entre os indivíduos. No entanto, a premissa de Jacotot, a da igualdade de inteligências, pode ser identificada no pensamento da época, como apresentado no livro de Eagleton, em duas passagens. Sobre a crítica nos principais periódicos do século XVIII, que funcionavam como uma espécie de porta-voz da esfera pública que ali se consolidava, o autor recorta uma frase de Hohendahl que nos fornece uma ideia de como a igualdade era uma questão para a crítica:

---

[13] HOHENDAHL, P. U. apud EAGLETON, T. Op. cit., p. 7.

[14] KOSELLECK, R. Op. cit., p. 65.

> Em princípio, todos têm capacidade de julgamento, embora as circunstâncias individuais possam levar cada pessoa a desenvolver essa capacidade em graus variados. Isso significa que todos são chamados a participar da atividade crítica, que não é privilégio de certa classe social ou de um grupo seletivo de profissionais. Daí decorre que o crítico, mesmo o profissional, é simplesmente porta-voz do grande público, formulando ideias que todos poderiam ter.[15]

Para relacionarmos as ideias nesta passagem com o pressuposto jacotista da igualdade de inteligências, basta nos voltarmos para a afirmação de que, *a priori*, todos possuem uma capacidade de julgamento. Esse seria um princípio para o crítico ignorante. E a questão das circunstâncias individuais pode ser aproximada da questão da vontade: as circunstâncias geram a necessidade, a necessidade gera a vontade e, assim, cada pessoa desenvolve essa capacidade em graus variados. Por outro lado, é preciso fazer uma ressalva a essa citação, pois não se está querendo dizer que o crítico ignorante é "simplesmente porta-voz do grande público". O crítico ignorante não é um porta-voz, é simplesmente uma voz. E uma voz individual, não a voz de um grande público. A citação é mais válida para ilustrar a questão da igualdade de inteligências. E se a crítica a que Hohendahl se refere presume essa igualdade de inteligências, então ela tem algum traço de semelhança com o pensamento do crítico ignorante, mesmo que guarde também algumas divergências.

Com o objetivo de explicitar melhor esse momento histórico em que a crítica se estabelece como prática da identidade da sociedade burguesa e a relação do pensamento desse período com a proposta desse estudo, talvez seja interessante nos determos – brevemente – sobre os apontamentos de Koselleck a respeito da república das letras e do reino da crítica. É nessa esfera que começa a discussão sobre a crítica em relação às artes e a noção de arte – de teatro, especialmente – como crítica da sociedade. A ideia de crítica cultural ainda não era muito delineada. O próprio termo "cultura" não tinha o significado que tem hoje em dia, de forma que quando falamos de crítica no século XVIII não estamos falando exatamente de crítica cultural, mas do início do processo de formação da crítica que mais tarde irá se desdobrar em crítica cultural. Segundo Eagleton, em *A ideia de cultura*, o termo se define nesse sentido apenas em meados do século XIX, quando poeta e ensaísta Matthew Arnold opera essa cisão:

---

[15] HOHENDAHL, P. U. Op. cit., p. 15.

> Passou-se muito tempo até que a palavra [cultura] viesse a denotar uma entidade. Mesmo então, provavelmente não foi senão com Matthew Arnold que a palavra desligou-se de adjetivos como "moral" e "intelectual" e tornou-se apenas cultura, uma abstração em si mesma.[16]

Essa observação ilustra o nosso comentário anterior a respeito da associação entre moralidade e intelectualidade no programa da crítica do século XVIII, em um contexto em que a crítica era sinônimo de censura. A ideia de crítica estava numa posição, por assim dizer, subordinada, e a serviço da sociedade. A partir da dissociação entre a moral e a cultura, a crítica avança um primeiro passo para ganhar autonomia e começa a se desvencilhar do compromisso com o consenso.

Com relação à ideia de crítica no contexto da república das letras, um dado que parece interessante apontar para identificar a dicotomia emancipação/proposta corretiva é a concepção de mundo dualista vigente no século XVIII. Koselleck aponta como essa questão foi determinante para a crítica:

> A crítica entra em cena não só onde se expressa de maneira explícita, mas está subjacente à concepção de mundo dualista que marcou a época. A polarização recíproca de todos os conceitos com os quais o século pensou ganha sentido e coesão interna pela função crítica inerente a todos os dualismos.[17]

A proposta corretiva da crítica faz sentido numa sociedade que possui uma concepção de mundo dualista. Se há a necessidade de entender o mundo classificando os acontecimentos – e as obras – a partir de conceitos antitéticos, parece natural que a crítica se aproprie de modelos de discurso com tendência a proferir juízos dualistas, como quando faz uma distinção entre o certo e o errado, por exemplo. A função crítica inerente aos dualismos diz respeito ao entendimento da crítica como procedimento de distinção. Koselleck define:

---

[16] EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, p. 10.

[17] KOSELLECK, R. Op. cit., p. 92.

> É inerente ao conceito de crítica levar a cabo uma distinção. A crítica é uma arte de julgar. Sua atividade consiste em interrogar a autenticidade, a verdade, a correção ou a beleza de um fato para, a partir do conhecimento adquirido, emitir um juízo [...]. No curso da crítica se distinguem o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o correto e o incorreto, o belo e o feio. Em virtude do significado geral que tinha durante o século XVIII, a crítica – enquanto arte de julgar e, portanto, de distinguir – estabelece uma conexão essencial com a concepção de mundo dualista então vigente.[18]

Por essa definição, vê-se que a crítica começa com a interrogação, mas pretende emitir um juízo, sendo que esse juízo vai se dar em conceitos antitéticos. Isto ou aquilo, bom ou ruim, autêntico ou inautêntico, verdadeiro ou falso, e assim por diante. Esse parece ser o princípio do crítico explicador: emitir um veredicto definitivo, um sim ou não. O tal "conhecimento adquirido" é a principal ferramenta do mestre explicador e, igualmente, a do crítico explicador. Essa definição de crítica soa diferente daquela apontada por Hohendahl, que considera a capacidade de julgamento de todos os indivíduos.

Mas não é possível apontar um momento histórico do crítico explicador e um do crítico ignorante. Os princípios que movem a crítica convivem dentro da formação mesma da ideia de crítica no mundo moderno. No entanto, os apontamentos de Eagleton parecem estar mais próximos dos princípios do crítico ignorante. Ele menciona com frequência os termos igualdade e equidade, conforme percebemos se destacarmos as seguintes passagens:

> O crítico, enquanto flâneur ou bricoleur, perambulando sem compromisso por paisagens sociais diversas, nas quais está sempre à vontade, é ainda o crítico como juiz, mas os juízos que emite não devem ser confundidos com os juízos implacáveis de uma autoridade olímpica.[19]

A diferença está na maneira de exercer o juízo. A passagem seguinte ilustra ainda melhor a ideia que Eagleton desenvolve sobre a relação da crítica com a esfera pública, sobre o seu posicionamento diante do leitor:

> O crítico não é o algoz de seus companheiros, mas deles se aproxima através de uma equidade sociável e codiscursiva, que o transforma mais em porta-voz do que em censor. Como transitório e simbólico representante do domínio público, e mero invólucro do conhecimento que este tem de si mesmo, o crítico deve condenar e corrigir a partir de um pacto social primordial com

---

[18] Ibidem, p. 93.

[19] EAGLETON, T. Op. cit., 1991, p. 14.

> seus leitores, sem reivindicar qualquer status ou posição de sujeito que não decorra espontaneamente dessas estreitas relações sociais.[20]

Com isso, pode-se visualizar melhor o que se entende por natureza consensual da crítica burguesa britânica – uma espécie de pacto. A ideia de uma manifestação codiscursiva pode se aproximar mais da ideia do crítico ignorante, embora seja importante ressaltar que ele não tem em mente uma proposta de consenso – pelo contrário. Uma crítica codiscursiva parece ser aquela que não se coloca "do outro lado", mas procura estabelecer uma conversa, uma relação que não é de oposição nem de censura. Sua atividade pode ser mais da ordem do diálogo e não do veredicto.

O teatro entra no estudo de Koselleck como crítica em si, através do pensamento de Schiller, principalmente. Não vamos nos deter muito sobre esse aspecto, mas vale citá-lo porque, pela forma como Koselleck situa os princípios deste dramaturgo, ele pode ser mais um exemplo de artista explicador, além de exemplificar também aquela concepção de mundo dual: de um lado, a moral; do outro, a política. O próprio teatro faz o papel da crítica, na medida em que assume o papel de tribunal da política. Koselleck cita Schiller:

> "Só aqui [no teatro] os grandes do mundo escutam o que, em sua qualidade de políticos, nunca ou raramente escutam – a verdade. E vêem o que nunca ou raramente vêem – o homem". [...] Para Schiller, a jurisdição das leis temporais vigora de fato, mas injustamente, ao passo que a jurisdição do teatro não vigora, mas está com a razão.[21]

Aqui é importante fazer uma ressalva. Schiller, como filósofo estudioso de Kant, não seria um bom exemplo de crítico explicador. Ele entra nesse estudo como exemplo de artista explicador. O crítico porta-voz da verdade é o Schiller dramaturgo, não o Schiller filósofo. O papel do teatro – o teatro de um modo geral, não apenas o de Schiller – na época em questão assumia essa carga explicadora. No teatro, a crítica da política é o desvendamento da verdade sobre a política. A razão estaria do lado do teatro, não do lado da política. O teatro, então, seria responsável por proferir juízos a respeito da política, do Estado, por explicar ao cidadão o que está errado na sociedade. Ele é crítico não só porque está acima da política, mas porque é o lugar da razão:

---

[20] Ibidem, p. 14-15.

[21] KOSELLECK, R. Op. cit., p. 90.

> O teatro moral exibe uma concepção de mundo sublime, cingida em beleza e horror, para submeter à critica a política vigente. O teatro se torna tribunal. Seu veredicto divide o mundo em duas metades, "ao fazer desfilar diante dos homens, em mil imagens compreensíveis e verdadeiras", os dualismos do século, "vício e virtude, felicidade e miséria, loucura e sabedoria". Separa o justo e o injusto e, ao realizar essa separação, os "poderosos" e as "autoridades" cuja "justiça se deixa ofuscar pelo ouro e se abandona ao gozo dos vícios" são submetidos, no palco, a um juízo mais justo.[22]

Nesse contexto, a crítica (que se faz no teatro) é tribunal e revelação da verdade? Vale fazer uma distinção. A importância com a qual Koselleck trata essa questão é a virada no reino da crítica: da censura moral para a crítica política pois seu estudo é sobre a dimensão moral e política da crítica da sociedade. Mas, para o nosso interesse, trata-se mais de um exemplo do teatro como instância explicadora, como exercício da responsabilidade moral. Com esse exemplo, percebemos como a ideia de teatro – assim como a de crítica – estava associada à ideia de correção.

Rancière comenta o teatro de Schiller em *Les paradoxes de l'art politique* para elucidar o legado da visão explicadora do teatro, a partir do exemplo da peça *Os bandidos*. Ele apresenta um contraponto a essa visão que cobra do teatro a responsabilidade de fazer denúncias e transmitir mensagens:

> O problema, nesse caso, não é com a validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo, mas com o dispositivo em si. Sua fissura revela que a eficácia da arte não está em transmitir mensagens, em apresentar modelos ou contramodelos de comportamento, ou em aprender a decifrar as representações. Ela consiste, primeiramente, na disposição dos corpos, na decupagem dos espaços e dos tempos singulares que definem suas maneiras de estar junto ou separado, de estar de frente para ou no meio de, de estar dentro ou fora, próximo ou distante.[23]

Ainda existe, de algum modo, uma ideia geral de crítica, no caso da crítica de teatro, que pressupõe uma verificação da correção, uma missão elucidadora e denunciadora. De alguma maneira, em maior ou menor medida, algumas manifestações de crítica de teatro hoje em dia assumem o papel da verificação da conformidade às regras dadas – ou, pelo menos, fazem uso de uma terminologia e de um formato de discurso que encaixa a crítica nesse papel.

---

[22] Idem.

[23] RANCIÉRE, J. Op. cit., 2008, p. 61.

No século XIX, a crítica sofre uma crise, um questionamento da sua função. Eagleton aponta como um dos fatores dessa crise o posicionamento crítico da literatura da época. Se a literatura estava fazendo o papel de crítico da sociedade, que papel sobraria para os críticos? A sociedade burguesa estava estabelecida, a esfera pública já estava formada, mas o consenso não era mais viável. Não havia mais um discurso coeso que desse conta de ser um porta-voz da opinião pública, como pretendiam os periodistas do século XVIII. A respeito dessa questão, da incerteza quanto ao papel da crítica no século XIX, ele destaca:

> Havia outra razão para a redundância cada vez maior do crítico. Afinal, se a tarefa da crítica era mais moral que intelectual, uma questão de orientar, elevar e confortar uma classe média deprimida, o que, a não ser a própria literatura, podia satisfazer esses objetivos com maior eficácia? O crítico social mais profundo era o próprio escritor.[24]

Percebe-se, deste modo, como se exigia tanto da crítica como do teatro um certo tipo de eficácia na transmissão das mensagens e conteúdos. Também é possível identificar o momento histórico em que ainda há essa associação entre cultura e moral, mas ao mesmo tempo observamos um apontamento para a separação de tais ideias. No século XIX, a cultura ganha ares de especialização e começa a se dissociar dessa responsabilidade social a que esteve vinculada. Não por acaso, o século XIX também foi o momento em que a crítica se recolheu para o ambiente acadêmico. Na citação acima, revela-se essa crise da crítica, esse processo em que ela se torna redundante. Formula-se uma pergunta sobre o seu destino. Sua função tinha sido a de criar uma unidade de oposição ao Absolutismo e consolidar o discurso da esfera pública burguesa como classe em ascensão. No século XIX, essa esfera pública começou a se desfazer e a ficar heterogênea. A crítica precisava rever sua função na sociedade, decidir se falaria em nome do grande público ou de uma minoria intelectualizada.

Neste contexto, a crítica precisava se afirmar como instituição, encontrar o seu lugar. Na sociedade inglesa da época, esperava-se do chamado "homem de letras" uma atitude afirmativa, que poderíamos aproximar do pensamento do crítico explicador: uma pedagogia de resgate, uma busca para diminuir as diferenças:

---

[24] EAGLETON, T. Op. cit., 1991, p. 50.

> Sua função é instruir, consolidar e confortar – proporcionar a um público leitor perturbado e ideologicamente desorientado resumos de popularização do pensamento contemporâneo, que pudesse refrear as tendências socialmente desagregadoras da perplexidade intelectual. Sua função era explicar e controlar tal transformação [econômica, social e religiosa], tanto quanto refleti-la, tornando-a assim menos amedrontadora em termos ideológicos. Ele deve reinventar ativamente uma esfera pública fragmentada pela luta de classes, pela ruptura interna da ideologia burguesa, pelo crescimento de um público leitor confuso e amorfo, ávido por informação e incentivo. [...] Nesse sentido, o homem de letras está contraditoriamente situado entre o autoritarismo do sábio e o consenso dos periodistas do século XVIII.[25]

Percebe-se aqui a tensão entre o sábio e o periodista como duas possíveis tendências da crítica, além da sua responsabilidade pedagógica. Percebemos também o quanto esse projeto – o crítico como salvador da esfera pública – era inviável. Os verbos usados por Eagleton, nos trechos citados acima para determinar as funções da crítica, são "orientar", "elevar", "confortar", "instruir", "consolidar", "explicar", "controlar". Esse discurso já é diferente daquele do século anterior que sugeria uma fala codirscursiva, a ideia de uma conversa entre iguais. A igualdade não está presente nesse contexto. Com a fragmentação da esfera pública, a divisão de classes, o leitor está "ideologicamente desorientado". Por essa passagem, é possível vislumbrar um pensamento da época: existia um público leitor perdido, que não acompanhava o pensamento contemporâneo. Esse homem de letras (que não vai conseguir se manter como porta-voz da sociedade) é uma espécie de crítico explicador, na medida em que está inserido em um projeto pedagógico explicador. Sua função é tirar esse público perdido da sua condição de menoridade. Eagleton é categórico quanto a essa virada na situação da crítica com relação à esfera pública:

> O leitor de classe média é agora menos o colaborador e interlocutor do crítico em sua iniciativa de esclarecimento cultural e muito mais um anônimo cujos sentimentos e opiniões devem ser moldados através de técnicas de simplificação intelectual.[26]

O leitor anônimo surge aqui como uma figura indefinida, mas da qual se supõe uma inferioridade – ele não é aquele anônimo sobre o qual nada se supõe. Sua opinião está por ser moldada; ele precisa ser esclarecido

---

[25] Ibidem, p. 40.

[26] Ibidem, p. 42.

– e esclarecer parece muito diferente de emancipar, nesse contexto. A ideia de simplificação intelectual é claramente embrutecedora. Nesse momento, inicia-se também um processo de isolamento da crítica na academia. Muito se poderia dizer sobre esse período, mas não é nossa intenção traçar um panorama sobre a trajetória da crítica na era moderna, apenas apontar alguns momentos importantes para identificarmos tendências que ajudem a situar as ideias do crítico explicador e do crítico ignorante, ou que sejam de relevância à questão das polaridades pertinentes à crítica.

Podemos arriscar algumas oposições entre o crítico explicador e o crítico ignorante a partir dos apontamentos desenvolvidos sobre a crítica nos séculos XVIII e XIX. É como se o crítico do século XVIII estivesse mais próximo do crítico ignorante, apesar da sua tendência para o consenso, enquanto o crítico do século XIX se aproximasse mais do crítico explicador, apesar da autonomia proporcionada com o recolhimento à academia. Talvez, no século XVIII, a noção de crítica contasse com uma possibilidade de comunicação entre uma esfera pública coesa em formação, como se houvesse – como diria Jacotot – uma opinião da igualdade como pressuposto para a crítica. Em contrapartida, a ideia de crítica fundada no século XIX é mais reação do que iniciativa – uma reação a essa dissolução da esfera pública burguesa, uma tentativa de remediar a conclusão da desigualdade. Obviamente essa é uma generalização forçada, pois serve apenas para pensarmos como a diferença entre o crítico explicador e o crítico ignorante é uma questão relativa ao que a crítica pensa sobre si mesma e ao seu posicionamento com relação aos leitores.

Segundo Eagleton, a passagem da crítica para a esfera acadêmica parece ter se configurado, em um primeiro momento, como uma acentuação da verticalidade na relação entre o leitor e o crítico, uma espécie de institucionalização do crítico explicador:

> Em sua maior parte, o que [as universidades] diziam à nação era insolentemente reprovador; nesse sentido, a passagem de um certo jornalismo periódico para a órbita de uma academia altiva e socialmente alienada representa mais um estágio da dissolução da esfera pública clássica.[27]

O crítico que Eagleton utiliza como exemplo para sintetizar esse movimento da especialização da crítica e da cultura é Matthew Arnold, cujo projeto de crítica traz em si um desejo de igualdade, que precisa ser alcançada pois não existe previamente. O proletariado precisava ser incorporado. A igualdade era de "pessoas igualmente instruídas":

---

[27] Ibidem, p. 52.

> Para Arnold, tanto quanto para Addison e Steele, a crítica é dirigida à solidariedade de classe, à criação de uma sociedade de pessoas igualmente instruídas. Arnold, através do aparato das escolas públicas, deseja urgentemente reinventar para o século XIX aquela osmose de valores burgueses e aristocráticos aos quais os primeiros jornais do século XVIII também haviam dedicado energia.[28]

Nesse contexto, quanto mais a crítica se fechava na academia, mais ela se distanciava daquela esfera pública em vias de dissolução:

> A academização da crítica deu-lhe uma base institucional e uma estrutura profissional, mas também significou sua separação final do domínio público. A crítica alcançou segurança cometendo um suicídio político; seu momento de institucionalização acadêmica é também o momento de seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa. [...] [a crítica] foi vítima da desintegração da esfera pública burguesa, que deixara de existir por estar comprimida entre a universidade e o mercado, a academização e a comercialização das letras.[29]

Aqui se encontra outra polaridade, mais relevante atualmente: a tensão entre academia e mercado. Esse é um ponto importante para a discussão atual sobre a crítica, uma vez que essa polaridade ainda está presente na discussão acerca desse tema nos dias de hoje. Há uma distância entre a crítica praticada na academia e a publicada nos jornais, pelo menos no que concerne às artes cênicas, da mesma forma que há uma distância entre as obras produzidas em um ambiente de pesquisa de linguagem e aquelas produzidas com foco mais direcionado para a aceitação comercial. Há uma distância entre a discussão especializada (que não tem visibilidade) e a discussão visível (a que o grande público tem fácil acesso) sobre o teatro. Sobre a crítica no início do século XX, Eagleton aponta:

> Ironicamente, é na Era Moderna que a crítica vai ser capaz de redescobrir uma de suas funções tradicionais, pois a dificuldade do texto moderno exige um trabalho de mediação e interpretação, bem como a formação de uma sensibilidade ajustada a tal tipo de leitura que os textos de um Dickens ou de um Trollope não exigiam. Essa mediação, contudo, não mais se dirige a um grande público de classe média, através de jornais que poderiam influir sobre

---

[28] Ibidem, p. 54.

[29] Ibidem, p. 59.

> uma maioria pertencente à classe dominante, fica sendo mais uma transação no interior da academia do que entre essa última e a sociedade.[30]

Parece que o autor indica ao mesmo tempo uma reclusão e uma retomada da crítica. Importante observar que Eagleton enumera algumas possíveis funções tradicionais da crítica: mediação, interpretação, a formação de uma sensibilidade. Entretanto, relevante para a presente discussão na citação acima é a indicação da virada que acontece na relação com o público: "Essa mediação, contudo, não mais se dirige a um grande público de classe média". O anseio de querer se comunicar com a sociedade, e continuar tentando estabelecer uma norma, fez a crítica do século XIX parecer mais predominantemente explicadora. Talvez seja possível identificar, por essa nossa pequena exposição, que o projeto de dar conta de uma esfera pública já desfeita, de reunir com um discurso consensual uma sociedade já fragmentada, restringiu o poder de comunicabilidade da crítica e fez com que ela assumisse a relação de verticalidade do crítico explicador.

Poderíamos concluir, então, que o crítico explicador é também aquele cuja função é reduzir uma imensa pluralidade de objetos e sujeitos, de obras e espectadores, a um denominador comum, a um discurso que alcance o maior número possível de leitores. O consenso talvez tenha sido, primeiramente, uma condição de possibilidade para a consolidação da crítica como prática da instituição burguesa e, em um segundo momento, o fator determinante para a sua crise.

A crítica que desistiu de ser explicadora, por assim dizer, foi aquela que começou a conversar mais reservadamente com a arte nas universidades, assim entendemos a questão a partir dos pressupostos lançados por Terry Eagleton, sobre a crítica acadêmica no século XX. Essa crítica desistiu de tentar se comunicar com todos os segmentos da sociedade e passou a conversar apenas com os que tinham vontade, especificamente. É a crítica que desistiu do consenso. No início do século XXI, fica ainda mais evidente que não é mais possível estabelecer uma norma para as artes e, portanto, não é mais coerente que haja uma crítica cuja proposta é a de verificar a correção das obras com relação à norma. A ideia de arte ganhou uma multiplicidade que coloca em crise a ideia de crítica normativa.

---

[30] Idem.

2. A EFICÁCIA DO DISSENSO: A CRÍTICA DE TEATRO E O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES

Para elucidar a questão da autonomia na arte e sua relação com a crítica, podemos nos reportar à distinção feita por Rancière quando delimita três diferentes regimes das artes: o ético, o poético e o estético. Não é o caso de situar esses regimes historicamente, no tempo e no espaço. Cada um deles possui "um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas".[31] O regime ético das artes não considera a arte como hoje a consideramos, uma instância diferente das outras categorias de imagens e situações. Não há uma especificidade da arte, existem artes enquanto modos de fazer. Não há uma autonomia, mas uma utilidade. Esse regime ético das artes é o que se relaciona com a discussão platônica contra os simulacros. Para Platão, existem as artes verdadeiras, que têm fins definidos, e simulacros de artes, que imitam aparências.[32]

Já o regime poético ou representativo das artes se fundamenta no binômio poiesis/mímesis. Refere-se a certas artes específicas que encontram na mímesis o princípio de organização dos modos de fazer, ver e julgar:

> Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas.[33]

As artes são identificadas por uma classificação que está de acordo com determinadas maneiras de fazer. Rancière frisa que não se trata de um procedimento artístico, mas de um regime de visibilidade. Talvez seja possível dizer que se trata de uma forma de ver e dizer: "isto é arte". No regime poético das artes em contraponto ao regime ético das artes, há uma identificação da autonomia da instância artística, mas que está vinculada a uma ordem geral dos modos de fazer, a uma hierarquia das artes.

O regime estético das artes, por sua vez, identifica a arte "pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte". O termo "estético" aqui se refere "ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte".[34] No artigo intitulado *Política da Arte*, Rancière define o que significa a palavra "estética" nesse contexto:

---

[31] RANCIÈRE, J. Política da arte. In: *São Paulo S.A.*: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Trad. Mônica Costa Netto. Encontro Internacional Situação # 3 – Estética e Política. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005c. p. 27-28.

[32] Ibidem.

[33] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005b, p. 31.

> A estética não designa a ciência ou a filosofia da arte em geral. Esta palavra designa antes de tudo um novo regime de identificação da arte que se construiu na virada do século XVIII e XIX: um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de sensorium comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostas de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer, o que não quer dizer à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado "qualquer um".[35]

Apesar de já haver no regime poético das artes uma ideia de arte como instância separada, o regime estético das artes identifica a arte no singular, desvinculada de regras e hierarquias. A arte é singular, mas o critério que a define como singular está suspenso, não é definível. A mímesis não é um critério para defini-la ou julgá-la. Em *A partilha do sensível*, Rancière explica:

> O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comanda a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédias para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). O sistema de representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação.[36]

Talvez seja possível entender que se o regime estético das artes é a ruína da hierarquia entre os gêneros, ele também diz respeito à ideia de separação entre eles. Dispensar o pressuposto das fronteiras entre os territórios, segundo Rancière em *O espectador emancipado*, é um pensamento que abre caminho para a opinião de que não há pontos de partida privilegiados para o aprendizado de algo ou para a apreensão de qualquer coisa. Talvez, por isso, seja possível dizer que no regime estético das artes, as obras estão disponíveis para que sejam apreendidas a partir de qualquer ponto, sem conhecimento prévio, sem critérios preestabelecidos.

---

[34] Ibidem, p. 32.

[35] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005c, p. 3.

[36] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005b, p. 47.

O crítico explicador é aquele que aborda os objetos de arte de acordo com determinados critérios, como no regime poético das artes. O crítico explicador é, portanto, aquele que tenta aplicar critérios prévios a uma obra, quando essa obra propõe seus próprios critérios. É aquele que procura, por exemplo, uma adequação ao gênero quando esse não é mais uma questão para a feitura da obra. Para identificarmos essa situação, sob o prisma da crítica de teatro, podemos mencionar o vocabulário característico do pensamento do crítico explicador: adequado ou inadequado, correto ou incorreto, acertado ou equivocado e assim por diante. A verificação feita pelo crítico explicador é a de uma conformidade com um padrão de qualidade ou com um protocolo de procedimentos.

Mas o regime estético das artes parece oferecer ainda mais oportunidades para a crítica atuar como interlocutora das obras. É como se esse regime reposicionasse a crítica, chamando-a para sua função de interpretar e propor ressignificações para as obras. Em artigo intitulado "A experiência estética e a vida ordinária", César Guimarães situa o regime estético das artes em um lugar de fértil interseção entre as obras e a crítica. A citação é longa, mas esclarecedora:

> Para o autor [Rancière], este regime possui uma racionalidade cuja complexidade não pode ser simplesmente decretada pelo discurso filosófico, e diz respeito tanto aos critérios imanentes de produção artística quanto às forças que inscrevem nas obras a marca do Outro: "respiração de uma sociedade, sedimentação da matéria, trabalho do pensamento inconsciente". Para Rancière, este regime estético das artes é guiado por uma tensão entre dois pares de contrários: ao mesmo tempo em que ele identifica a potência da arte ao imediato de uma presença sensível, também faz entrar na vida das obras o trabalho da crítica que as altera e lhes concede re-escrituras e metamorfoses diversas; ele afirma a autonomia da arte e também multiplica a descoberta de belezas inéditas nos objetos da vida ordinária ou apaga a distinção entre as formas de arte e aquelas outras do comércio ou da vida coletiva. Tornou-se impossível devolver a arte a ela mesma, e as obras resistem em serem tomadas unicamente como propiciadoras de julgamentos estéticos que, muito rapidamente, servem unicamente à própria visada dos seus intérpretes. Para Rancière, a identificação das práticas artísticas sempre derivou de uma inteligibilidade que as vincula a outras esferas da experiência.[37]

A partir desse comentário, é possível pensar que a relação proposta pelo regime estético das artes demanda uma outra atitude da crítica que não é a do crítico explicador. Este regime estético faz com que as obras resistam à crítica

---

[37] GUIMARÃES, C. A experiência estética e a vida ordinária. *E-compós*, 1. ed., dez. 2004, p. 7.

(que explica), mas também faz com que o trabalho da crítica (que interpreta) se insira na vida das obras. Elas possuem uma autonomia complexa em relação à crítica: demandam outro paradigma, que não pode ser aquele dos julgamentos estéticos emitidos a partir do conhecimento adquirido.

Além disso, é possível dizer que a inviabilidade da transmissão igual é ainda mais clara no regime estético das artes - tendo em vista a crítica que Rancière faz em *O espectador emancipado* sobre a crença na transmissão igual em situações de arte. Esse regime estético é o que considera o espectador como anônimo, conforme já vimos, e diz respeito às obras que estão dispostas de maneira indiferente ao olhar de qualquer um. Por sua vez, em *Les paradoxes de l'art politique*, Rancière elucida esses aspectos relacionados entre si - a inviabilidade da transmissão igual e o anonimato do espectador - já que, para pretender uma transmissão igual, é preciso pressupor o seu destinatário:

> A eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de toda transmissão direta entre a produção de formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. A estátua de que nos falam Winckelman ou Schiller era a figura de um deus, o elemento de um culto religioso e cívico, mas não o é mais. Ela não ilustra mais nenhuma fé, não significa mais nenhuma grandeza social. Ela não produz mais nenhuma correção moral ou nenhuma mobilização de corpos. Ela não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus ou leitores de romances.[38]

No regime estético das artes, a correção moral e a mobilização coletiva do público - uma expectativa de uma reação uníssona dos espectadores - não estão em pauta. A correção moral diz respeito àquela ideia de teatro atrelada a um compromisso social e político, assim como a mobilização de corpos está relacionada à noção de relação entre arte e política que pressupõe uma transmissão igual e carrega em si o legado de uma missão social. Essa relação entre arte e política parece mais coerente com o regime poético ou representativo das artes, que prevê uma coincidência entre a eficácia estética e a ética do fato teatral. O regime estético das artes pressupõe uma dissociação entre essas eficácias.

---

[38] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2008, p. 65. Quando Rancière cita Winckleman, ele se refere ao Torso de Belvedere, "a estátua de um herói, despojada de tudo que caracterizava o regime representativo da expressão artística: sem rosto para expressar um sentimento, sem boca para manifestar uma mensagem, sem membros para comandar ou executar ação alguma." Essa estátua evocaria uma indiferença radical. Cf. RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005c, p. 4.

Quanto à crítica, é como se houvesse um descompasso entre a emancipação da arte com relação às normas e o atrelamento da crítica a estas normas. Como poderia a crítica decidir quem é o público específico das obras se as próprias obras não pressupõem isso? O universo das artes apresenta inúmeras possibilidades de manifestação artística. Há formas de fazer teatro que se encaixam em um formato bastante reconhecível, mas há outras que se distanciam tanto do padrão que arriscam não serem consideradas como teatro. Se, mesmo no caso das obras indubitavelmente reconhecíveis como teatro, não há como supor uma transmissão igual, no caso das obras cujos pressupostos são difíceis de discernir, mais difícil ainda é supor o que exatamente ela deveria transmitir. O crítico explicador diria, por exemplo: "não é teatro", "não é dramático", "não é uma peça". Isso acontece pela sua ânsia de restabelecer uma consensualidade, ou um paradigma, no que diz respeito ao teatro, de distinguir "o que é" teatro para depois conferir se a obra está de acordo com o "como se faz" teatro. Interessa ainda ao crítico explicador a pretensão de construir um discurso compreensível por um grande público, graças a sua necessidade de identificar critérios e procedimentos que se articulam para afirmar uma noção de teatro reconhecível para esse público cujo perfil ele supõe.

Para estabelecer uma contraposição ao projeto de consensualidade do crítico explicador, podemos recorrer a uma passagem de Rancière, no mesmo *Les paradoxes de l'art politique*, em que ele relaciona o regime estético das artes à ideia de dissenso:

> A ruptura estética instalou assim uma forma singular de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da transmissão entre os produtos dos savoir-faire artísticos e os fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, as significações que nelas podemos ler e os efeitos que elas podem produzir. Podemos dizer de outra forma: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou de sentimentos, é o conflito de vários regimes de sensorialidade.[39]

Em *Política da Arte*, Rancière associa a sua ideia de relação entre arte e política com a ideia de arte que suscita dissensos. O dissenso, nesse caso, seria o terreno fértil para a autoria da recepção. O espaço do dissenso é o lugar do senso crítico, da interpretação, da ressignificação. Mais uma vez, ele frisa que a arte não é política quando produz conteúdos políticos, mas quando reconfigura subjetivações políticas:

---

[39] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2008, p. 65-66.

> A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela não os produz para a ação política, mas no seio de sua própria política. [...] ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação política que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos.[40]

O crítico explicador não lida com o dissenso porque o seu interesse é estabelecer ou restabelecer o consenso, como faziam os periodistas ingleses do século XVIII e, de certa forma, o homem de letras vitoriano, sobre o qual nos conta Terry Eagleton. O regime estético das artes diz respeito às relações estéticas que se dão entre o espectador e a obra, não às suas relações morais, éticas ou comerciais - no caso da confusão das obras de artes cênicas com mercadorias, bens de consumo e entretenimento. O crítico explicador tem em mente uma noção de eficácia que se refere àquela ideia de uma transmissão igual ou da correção de um conteúdo, ou - no caso da relação entre arte e política - ao despertar de uma consciência; à eficácia na comunicação de uma mensagem de conteúdo político, àquela mobilização de corpos conforme nos diz Rancière. Para o crítico explicador, a relação entre arte e política estaria na política que é feita pelos artistas, não na política que é feita pela arte. Mas a eficácia estética - ou eficácia da arte no regime estético das artes - é a eficácia do dissenso.

É nesse sentido que o recolhimento da crítica na academia talvez tenha sido um movimento que possibilitou a emancipação da crítica do seu caráter normativo. Livre da responsabilidade de informar e produzir um consenso adequado a um grande público, a crítica no ambiente acadêmico pode acompanhar a experimentação das artes nas suas mais variadas formas, dando livre curso à produção teórica em torno do dissenso. É como se o crítico não-especializado se assemelhasse mais ao crítico explicador e o crítico especializado, por sua vez, pudesse ser o crítico ignorante, porque é no ambiente da especialização acadêmica que mais se parece cultivar a liberdade de pensamento com relação ao teatro. No entanto, assim como não é possível segmentar os regimes das artes proposto por Rancière em períodos históricos, também não é possível situar historicamente o crítico explicador e o crítico ignorante - mesmo que isso tenha sido feito anteriormente, a título de especulação.

---

[40] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005c, p. 10.

Retomando a exposição de Rancière sobre o mestre ignorante, podemos relembrar que uma das propostas desse estudo é pensar como se dividem e se organizam os discursos visíveis sobre teatro e remoldurar os princípios que ditam as regras para essa divisão. No caso específico do teatro carioca, para recorrermos a um exemplo concreto, os discursos visíveis se apresentam na crítica jornalística. Os periódicos especializados em teatro, além de pouquíssimos, não possuem uma ampla circulação, uma vez que são inviáveis do ponto de vista financeiro. No entanto, mesmo se não houvesse essa questão financeira, revistas teatrais – como *Folhetim* ou *O Percevejo* – continuariam a se dedicar ao estudo teórico das artes cênicas, e não à crítica de espetáculos, por conta de sua periodicidade. Como os espetáculos se mantém apenas alguns meses ou semanas em cartaz, os jornais diários são considerados os veículos mais adequados para a circulação de textos sobre as peças em cartaz na cidade – pelo menos até o momento anterior à democratização do acesso à Internet.

Portanto, pelo poder de circulação do jornal, pela perspectiva de um maior número de leitores, o lugar da fala pública sobre teatro tem sido essa mídia impressa. Isso nos indica que as regras e os princípios dessa fala são direcionados por um sistema de negócios alheio aos interesses da produção artística e dos questionamentos de quem faz teatro. Com isso, é pouco provável que haja uma convergência de interesses entre artistas e críticos de jornal. A crítica jornalística tem como pressuposto básico que, em primeiro lugar, o seu leitor é o comprador do jornal, ou seja, ela se dirige àquele suposto leitor médio. Como vimos até agora, quem se dirige a esse leitor é o crítico explicador, porque supõe um interesse médio, um conhecimento médio, uma inteligência média e, enfim, uma vontade média na relação do espectador com o teatro. Além disso, o crítico precisa lançar mão de um vocabulário médio, pois precisa arranjar seu discurso de modo a falar com o maior número possível de leitores. Essa é a função da crítica nesse contexto.

O jornalismo cultural no Rio de Janeiro, atualmente, é informativo. Considera os espetáculos como eventos de entretenimento, atividades para se fazer no tempo livre. De fato, alguns segmentos da produção teatral se situam nessa proposta e, nestes casos, a crítica jornalística e a produção teatral estão falando a mesma língua, pois a crítica funciona como um mecanismo de divulgação opinativa, ou seja, informa ao espectador sobre o que ele pode vir a assistir, estimulando-o ou desestimulando-o a ir ao teatro. Os artistas podem concordar ou discordar do conteúdo da crítica, mas não ficam necessariamente insatisfeitos com o seu formato. É até bem comum que os artistas afixem banners nas portas dos teatros com reprodução das críticas publicadas quando aprovam o conteúdo das mesmas.

Tal situação nos remete a Adorno quando escreve sobre a relação entre críticos e artistas no ensaio "Crítica cultural e sociedade": "A cultura só é verdadeira quando implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se de si mesmo nos críticos que ele próprio cria."[41] Se o teatro de determinada cidade se encontra em uma situação em que a crítica apenas profere sentenças, não forma espectadores, não perscruta nem interpreta as obras, é preciso levar em consideração que, de alguma forma, esta é a crítica criada pelo próprio teatro.

Entretanto, em um contexto de diversidade de propostas artísticas, em um universo de produção teatral afim com o regime estético das artes, o trabalho de muitos artistas não se enquadra nesse formato de análise. Se o teatro assume vários formatos, a crítica de teatro deveria acompanhá-los. Se a criação cênica adota critérios radicalmente distintos, a crítica de teatro deveria saber manejar critérios radicalmente distintos.

Essa não é uma realidade na conjuntura do teatro carioca. Todos os espetáculos são analisados sempre pelos mesmos raros críticos e a partir dos mesmos critérios. Os espetáculos que não se encaixam no formato, que costuma ser validado pela crítica, simplesmente ficam fora do circuito dos discursos visíveis. Para Sérgio de Carvalho, diretor da paulista Cia do Latão, esse paradigma de crítica gera uma precariedade para os grupos que gostariam de reunir conteúdo teórico produzido sobre o seu trabalho:

> A grande briga [da Cia do Latão com os críticos] era e ainda é em relação ao modelo de crítica completamente mercantilizado, em que o cara pensa como um distribuidor de consumo. Claro que a história da crítica é um pouco essa, quando você estuda você vê que ela tá ligada ao mercado de artes, como a imprensa tá ligada. Mas essa sujeição plena à perspectiva do consumo, abrindo mão de qualquer formação pedagógica, formativa, se pondo como juiz do consumo, eu sempre achei tristíssima para um crítico e para o movimento teatral de uma época. E vendo os últimos dez anos – porque a gente procurou tudo o que é crítica, para pôr num livro – o Latão não tem fortuna crítica, tem uma miséria crítica.[42]

---

[41] ADORNO, T. W. Op. cit., 2002b, p. 80.

[42] CESARE, D.; SCHENKER, D.; SMALL, D A.; PACHECO, I. Conversa com Sérgio de Carvalho. *Revista Questão de crítica*, Rio de Janeiro, mai. 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=305>. Acesso em: set. 2009.

Esse depoimento de Carvalho faz menção a alguns pontos importantes: a dicotomia juiz de consumo/formação pedagógica, duas funções díspares da crítica. Sérgio de Carvalho aponta a supremacia do modelo mercantilizado, revelando que cada uma de suas peças foi muito criticada, mas ainda assim seu grupo não conseguiu reunir uma fortuna crítica. Para isso, a crítica explicadora não serve. Esse é o déficit. Falta algo importante na partilha dos saberes e dizeres sobre teatro, uma interlocução de conceitos, pensamentos, interpretações.

Também não se trata simplesmente em se preocupar com um ou outro grupo que possa ficar excluído do circuito de discursos visíveis sobre teatro. Diversos segmentos dessa produção artística, devido a essa exclusão, assumem a responsabilidade sobre a produção teórica do tipo de teatro que produzem, caso queiram a discussão, o pensamento e mesmo o registro de seu trabalho no movimento teatral da sua época.

Deste modo, uma boa parte do público de teatro também pode estar afastada das plateias. A crítica que está nos jornais pode despertar nos seus leitores o interesse pelo teatro. Mas se essa crítica só aborda um segmento – aquele que já está estabelecido –, ela só se comunica com quem conhece e se interessa por esse determinado segmento. Seria preciso um maior número de críticos atuantes nos jornais para que houvesse uma redistribuição da visibilidade dos discursos sobre teatro e circulação de pontos de vista mais variados, assim o teatro seria discutido em sua multiplicidade e percebido em sua diversidade. Mas, especificamente no Rio de Janeiro, é parte da cultura de teatro a existência de poucos profissionais cujo trabalho seja visível. Falta visibilidade para diretores e atores, e para críticos também: são poucos os que conseguem espaço para se expressar publicamente. O esquema de organização que cultiva a crítica como instância de aprovação ou reprovação de espetáculos é o mesmo que cultiva a persona do crítico, ou seja, a autoridade do indivíduo emissor de veredictos. Pluralidade de vozes não é uma questão para o jornalismo cultural. A autoridade é uníssona. Por isso, seria pouco provável que o crítico ignorante se enquadrasse no contexto da crítica jornalística. O crítico ignorante não poderia ser "o crítico". Ele é apenas "um crítico".

O diretor Sérgio de Carvalho usa uma expressão que podemos aproximar à ideia do crítico ignorante. Ele fala em "uma postura de projeto maior". O termo "maior", nesse caso, pode ser estranhamente paradoxal, pois o crítico ignorante, assim como o mestre ignorante, não pretende que o seu método seja institucionalizado ou adotado em larga escala. Trata-se de um "maior" que é quase um "mais elaborado", ou "mais comprometido", não um "mais abrangente". Ele diz:

> Quando você lê uma crítica dos anos 60 como conjunto, mesmo os críticos mais mercantilizados tinham uma postura de projeto maior. Agora, de fato, mesmo naquela época, são exceções os grandes, como o Anatol Rosenfeld, um crítico que é um pedagogo. Mas também porque ele tem o que ensinar. Não adianta o cara ser pedagógico e não ter o que dizer. Mas ali ele é uma exceção também. Não foi ele quem deu o tom. Ele estava na margem. Mas era uma margem forte. Então eu tenho simpatia por esses trabalhos de fronteira em que o cara tentou criar outras redes, agregar outras pessoas.[43]

Essa passagem me parece adequada para exemplificar o tipo de movimento no qual se poderia enquadrar o crítico ignorante: um movimento à margem, um trabalho de fronteira. É curioso que ele se refira a Anatol Rosenfeld como um crítico à margem, tendo em vista a importância dos seus estudos e publicações. Mas ele estava à margem porque também não tinha uma inserção forte no circuito dos discursos visíveis, que não abre muito espaço para as especializações. Sérgio observa que Rosenfeld era um crítico pedagogo – e na citação anterior ele sugere que a ausência de proposta de uma formação pedagógica faz falta para a crítica. Talvez seja possível relacionar essa ideia de pedagogia àquela "postura de projeto maior". Podemos lembrar a passagem de Terry Eagleton em que ele menciona "funções tradicionais" da crítica:

> É na Era Moderna que a crítica vai ser capaz de redescobrir uma de suas funções tradicionais, pois a dificuldade do texto moderno exige um trabalho de mediação e interpretação, bem como a formação de uma sensibilidade ajustada a tal tipo de leitura.[44]

A formação da sensibilidade é uma postura de projeto maior, uma postura pedagógica, mas que não seria coerente se fosse explicadora, pois não é possível ensinar ou explicar uma sensibilidade. E essa é uma questão para o crítico ignorante: sua ferramenta é a sensibilidade – que não deixa de ser uma forma de inteligência – e não o conhecimento ou o saber. E é esse instrumento que ele "ensina". A emancipação se dá dessa forma. O crítico ignorante não é um provedor de conteúdo ou um juiz do consumo, mas um fomentador de sensibilidades. Ele exerce essa função na medida em que se relaciona com o que é sensível e faz isso de um modo que pressupõe um compartilhamento. O leitor pode acompanhar o processo do ajuizamento do crítico e, assim, desenvolver o mecanismo de exercitar o pensamento na relação com as obras.

---

[43] Idem.

[44] EAGLETON, T. Op. cit., 1991, p. 59.

De certa forma, a oposição entre o juiz de consumo e o formador de sensibilidades parece espelhada em outra oposição apontada por Eagleton: a diferença entre o conteúdo da fala da crítica e o ato da fala a que corresponde. Essa parece uma oposição ainda mais afinada com a comparação entre o crítico explicador e o crítico ignorante. De um lado, um conteúdo, uma performance da fala. Do outro, um projeto e um pensamento.

A proposta do crítico ignorante é um esboço de uma noção de crítica que pode servir para a lida com o teatro de acordo com o regime estético das artes, em sua pluralidade de formas e pressupostos estéticos. Pela natureza mesma dos seus objetos, a crítica de teatro hoje não se sustenta no modelo explicador, mas, como a ideia geral de crítica no universo do teatro segue esse modelo, diz-se constantemente que a crítica perdeu a sua função.

Desde o século XIX, a relevância da crítica já era questionada. Esse debate é ao mesmo tempo antigo e atual. O jogo de ideias que opõe o crítico ignorante e o crítico explicador é uma forma de apontar alguma razão para a crítica ser uma disciplina anódina ou uma ferramenta de formação das subjetividades de uma sociedade. Esperar que a crítica tenha uma efetividade ampla, ilimitada, talvez seja o que a torna anódina. A limitação da efetividade da crítica não é uma anulação da sua função, é sua condição, esta é uma questão importante para o crítico ignorante. Nesse sentido, no início dessa nossa exposição, vimos que as construções sobre as quais nos movemos são também aquelas que não nos permitem mais construir grande coisa; mas conhecendo as bases destas construções e conseguindo jogar com elas, mesmo que não seja possível mudar totalmente as regras, talvez seja possível embaralhar e redistribuir algumas cartas.

O resgate da história de Joseph Jacotot feito por Rancière e, principalmente, o relato da efetividade do seu Ensino Universal funcionam como exemplos de que é possível redistribuir algumas cartas mesmo quando as regras do jogo já foram estabelecidas. A efetividade de seu método era limitada com relação ao universo dado da pedagogia, mas isso não era um problema, pois Jacotot trabalhava com essa limitação, não tinha a intenção de ultrapassá-la. Isso permitiu que o seu método tivesse efetividade dentro do seu possível âmbito de atuação. A atividade do crítico ignorante também só é possível em um âmbito limitado dentro de um dado universo da crítica.

CAPÍTULO IV

O crítico ignorante e o ensaio como forma

Para delinear o que seria a atividade do crítico ignorante na prática de sua escrita – a forma do seu pensamento e da sua fala –, podemos considerar o pensamento de Theodor Adorno em "O ensaio como forma" e, consequentemente, o de Georg Luckács em *Sobre a essência e a forma do ensaio – uma carta para Leo Popper*. Não é nossa intenção dar conta destas referências, mas apenas selecionar o que poderia servir como um conjunto de princípios para a escrita do crítico ignorante, cotejando alguns pressupostos do gênero ensaio com outros relativos à crítica desse modelo.

O filósofo alemão parece apontar o ensaio como uma forma alternativa, uma tentativa, uma saída para a escrita filosófica. Trata-se de uma discussão sobre filosofia, que não é o nosso foco, mas também de uma discussão sobre a forma do texto filosófico. Nisso reside nosso interesse ao buscar Adorno pois a forma do texto, no nosso caso o texto crítico especificamente, é um problema que pretendemos enfrentar. Assim diz Adorno sobre essa questão:

> Os empiristas ingleses, assim como Leibniz, chamaram seus escritos filosóficos de ensaios, porque a violência da realidade recém explorada, contra a qual embatia seu pensamento, os impingia sempre à ousadia do intento. Só o século pós-kantiano perdeu junto com a violência da realidade a ousadia do intento. Por isso, o ensaio se transformou de uma forma da grande filosofia para uma forma menor da estética, sob cuja aparência, em todo caso, se refugiou uma correção da interpretação, sobre a qual não dispunha há muito tempo a própria filosofia em relação às grandes dimensões de seus problemas. Se com a ruína de toda segurança na grande filosofia o ensaio se mudou dali; se, com isso, ele se vinculou às interpretações limitadas, contornadas e não simbólicas do ensaio estético, isso não me parece condenável.[1]

---

[1] Consideramos aqui a interpretação de Ricardo Barbosa, presente no artigo "O ensaio como forma de uma 'filosofia última' Sobre T. W. Adorno" (In: PESSOA, F. (Org.). *Arte no pensamento.* Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vitória, Vale do Rio Doce, 2006), sobre a defesa que Adorno faz do ensaísmo em seu texto intitulado *A atualidade da filosofia (Philosophische Frühschriften.* Band I. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996). Para as citações que reproduzimos aqui, utilizamos a tradução de Bruno Pucci, do original alemão,

A citação é longa, complexa e cheia de implicações, mas em vez de destrinchá-la, queremos um "tom", uma nota afinada com a ideia de encontrar uma rota de fuga para a crítica, identificando um movimento localizado à margem da instituição da crítica como orientação de consumo e publicidade de produtos culturais, uma tentativa, talvez com a ousadia de um "intento". A retirada da crítica para um âmbito de atuação menor não é condenável; a crítica também pode "mudar-se", tanto de lugar como de forma e perspectiva de abrangência.

Seguindo a pista de Adorno, quando defende o ensaio como a forma crítica por excelência, nos propomos a verificar (para nos remeter a um procedimento de Jacotot) se o ensaio seria essa forma crítica para o crítico ignorante. A crítica teatral ensaística não é uma novidade, não se está propondo aqui uma inovação. Mas a crítica teatral ensaística, comumente identificada com a crítica acadêmica, costuma ficar fora do debate, sendo considerada algo à parte. Como não chega aos espectadores de teatro, de um modo geral, a crítica ensaística sobre teatro não é levada em consideração nessa distribuição dos dizeres no circuito dos discursos visíveis sobre as artes cênicas. Esse modelo só chega aos artistas que estão diretamente implicados, quando menciona seu trabalho especificamente. Pretendemos aqui pensar como a crítica ensaística – e não necessariamente aquela circunscrita ao universo acadêmico – pode ser vista como uma possibilidade para contrariar o discurso que anuncia a falência da crítica teatral e para dar conta daquele déficit de produção e circulação de conteúdo teórico sobre teatro.

Para Adorno, nas primeiras linhas de "O ensaio como forma", o ensaio é um produto bastardo, devido ao preconceito com que era tratado na Alemanha da década de 1950. Hoje em dia talvez o ensaio esteja mais banalizado que deslegitimado. De qualquer forma, pegamos o fio dessa espécie de marginalidade da escrita para afiliar o exercício do crítico ignorante a uma atividade que se quer de algum modo autônoma. Autonomia – um termo que se avizinha à ideia de emancipação – é uma questão pontual para pensarmos a atividade do crítico ignorante e é também um problema central do ensaio para Adorno:

> O ensaio não permite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa,

---

em *Deposit*. Disponível em: <http://poars1982.wordpress.com/2008/06/19/a-atualidade-da-filosofia-teodor-adorno/>. Acesso em: jun. 2008.

> seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram.[2]

Nessa passagem, destacam-se alguns pontos que já foram mencionados na discussão sobre o mestre ignorante e o crítico ignorante: a restrição no âmbito de competência e o objetivo de alcançar cientificamente um objeto. A questão do leitor médio como um norte para a escrita é uma prescrição da possibilidade de alcance da crítica. O crítico ignorante é aquele que não permite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito; ele não escreve para um determinado leitor, muito menos para um leitor médio, ele escreve para qualquer leitor. Também é possível encontrar parentesco entre a atividade do crítico ignorante e a forma do ensaio no que diz respeito à rejeição da pretensão científica, de alcançar o objeto de um modo que demanda uma comprovação dos argumentos, um discurso validado que verifique a correção do objeto, e explique o seu significado. O crítico ignorante não pretende explicar nem dar conta dos seus objetos de uma maneira determinante.

A possibilidade de uma abordagem do ensaio como gênero artístico é outro ponto relevante a ser discutido porque estabelece uma ponte com o pensamento de Jacotot quanto à condição do artista e o potencial de emancipação que reside no exercício da virtude poética. Adorno assinala que a aproximação entre o fazer do ensaio e o fazer da arte está no fato de que o ensaio "ocupa um lugar entre os despropósitos".[3] Ele não tem uma finalidade prévia, não começa do começo, nem converge para um fim último, para um objetivo pragmático. Esse é um pressuposto afinado com a escrita do crítico ignorante, que não pretende dar conta da obra para validar ou desvalidar, ou ainda para explicar seu conteúdo ou sua conformidade às regras. O crítico ignorante não está preocupado em começar de um ponto de partida privilegiado nem em terminar com aquela última réplica. Ele não participa do universo das causalidades e objetividades do consenso. O despropósito é sua tônica, seu desvio produtivo. A atividade do crítico ignorante não pretende se tornar útil, adequada a uma situação de oferta e procura de espetáculos; ele não visa "prestar um serviço", quer apenas exercer a liberdade de dialogar com as obras, interpretá-las, conversar com a sensibilidade daqueles que partilham da admiração, da curiosidade ou da inquietação por estas obras.

---

[2] ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2003. p. 16.

[3] Ibidem, p. 17.

Com esta questão em mente, abrimos um parêntese para retomar uma discussão iniciada anteriormente: a experiência de pesquisa de Rancière a respeito daqueles operários franceses de 1830 e os apontamentos de Adorno sobre o tempo livre como oportunidade de emancipação e exercício da liberdade. O debate ganha corpo com uma observação de Jeanne-Marie Gagnebin, que associa o problema da tensão entre distração e atenção à forma mesma do ensaio. Ela opõe "a linha reta do raciocínio conclusivo" aos "descaminhos do ensaio", relacionando esta oposição àquela que se estabelece entre o controle da organização social do trabalho que "impede qualquer relaxamento ou qualquer desvio, quando não são restringidos à esfera bem controlada do lazer", e o impulso mimético e lúdico, "uma distração fértil, imaginativa e oposta à disciplina do trabalho." O ensaio está associado a essa ideia de uma distração fértil:

> O impulso lúdico e mimético não é, pois, definido como falta de atenção, mas, muito mais, como um outro tipo, um outro desempenho de atenção. Em vez de "olhar para a frente" e de seguir um caminho imposto, os remadores poderiam demorar-se e prestar atenção "àquilo que foi posto de lado". O que no processo de trabalho capitalista é denunciado como distração, falta danosa de atenção, falha na disciplina que deve ser censurada e castigada, isso se revela agora muito mais como uma atenção dirigida para outras coisas, notadamente para as coisas deixadas de lado: em termos benjaminianos, para o esquecido e o recalcado que pode guardar dentro de si as sementes de outros caminhos e de outras histórias.[4]

Essa distração é diferente daquela criticada por Jacotot, que é justamente a falta danosa de atenção – não ao processo de trabalho capitalista, mas ao próprio indivíduo – que funciona como uma espécie de autoboicote à capacidade de cada um. Nesse sentido, a observação de Gagnebin se aproxima do pensamento de Jacotot. Nessas sementes de outras histórias, haveria oportunidades para o indivíduo emancipado desvendar outras florestas de signos. O texto de Gagnebin problematiza os conceitos de atenção e dispersão, contribuindo de maneira interessante para nosso estudo como uma oportunidade para afinarmos esses mesmos conceitos com o significado trazido por Jacotot (via Rancière), e Adorno. Um trecho de "O ensaio como forma" situa o problema:

---

[4] BONS, J. M. G. de. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO,V.; KANGUSSU, I. (Org.). *Theoria Aesthetica – em comemoração do centenário de Theodor W. Adorno*. 1. ed., v. 1. Porto Alegre: Ed. Escritos, 2005. p. 261.

> Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há o que explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa.[5]

Quem interpreta é o crítico ignorante. Quem simplesmente registra e classifica é o crítico explicador. Mas o devaneio do crítico ignorante não é impotente, pelo contrário, é aquela potência da razão - como força, energia, vontade - que tem a inteligência a seu serviço. É um devaneio emancipador que faz um homem pôr os pés no chão e a cabeça nas nuvens, ao mesmo tempo. Assim, a noção de dispersão engendrada pela forma do ensaio não precisa estar em oposição à noção de atenção do Ensino Universal, pois tanto a dispersão de que fala Gagnebin quanto à atenção defendida por Jacotot são apontamentos para uma possibilidade de emancipação, na medida em que ambas tratam de uma potência de insubordinação. Se aplicarmos os princípios do método jacotista à relação do crítico ignorante com o espectador emancipado, é possível dizer que essa potência de insubordinação diz respeito principalmente à emancipação da subjetividade. A atitude do espectador diante da obra é, ao mesmo tempo, de atenção e dispersão, pois a natureza da atenção que um indivíduo dedica a uma obra de arte não é a mesma de um aluno que precisa compreender explanações. É uma atenção dispersa. Como nos diz Gagnebin:

> [A distração/dispersão] poderia, igualmente, ser sinônima de uma estratégia impertinente de desatenção pelo caminho já traçado e de atenção por caminhos que permitiriam, quem sabe, vislumbrar outras viagens, "ouvir o inaudito", "tocar o intocado"; não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa, uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga.[6]

Trata-se de uma dispersão que pressupõe uma atenção diversa - ardilosa, ativa, inventiva, impertinente e desobediente. Esse tipo de disponibilidade do espectador diante da obra não estaria de acordo com as pressuposições que o crítico explicador faz sobre ele, para quem o espectador tem um interesse médio, um conhecimento médio, uma disponibilidade média para lidar com a obra. Esse tipo de atenção dispersa é uma ferramenta do espectador emancipado. O crítico ignorante conta com esse tipo de atitude do espectador diante da obra e sua abordagem dos objetos se dá nessa mesma tônica, especialmente se pensarmos esses objetos como afins com o regime estético das artes, como uma forma de ver as artes que não pressupõe uma conformidade às regras, que é também inventiva, que não está *atenta* às formas instituídas de ver e de fazer, mas que, pelo contrário, *se distrai* dos protocolos. Nesse sentido, é possível pensar a atenção/dispersão como um dado importante na relação entre o crítico ignorante e o espectador emancipado.

---

[5] ADORNO, T. W. Op. cit., 2003, p. 17.

[6] BONS, J. M. G. de. Op. cit., p. 261-262.

Em defesa da interpretação, do "devaneio impotente", Adorno critica o ato de compreender.[7] Nesse ponto, é possível fazer uma aproximação entre a observação de Adorno e a crítica que Jacotot faz ao "compreender", em uma das passagens mais desconcertantes do livro *O mestre ignorante*. Para Jacotot, o compreender é a contraparte do explicar. Implica uma noção de aprendizado que necessita da explicação e do mestre como explicador – ele guarda a chave de acesso à matéria muda do livro. É o que impede a autonomia do aprendizado. Retomemos a passagem em que Rancière expõe esse pensamento de Jacotot:

> Tudo se passa, agora, como se ela [a criança] não mais pudesse aprender com o recurso da inteligência que lhe serviu até aqui, como se a relação autônoma entre a aprendizagem e a verificação lhe fosse, a partir daí, estrangeira. Entre uma e outra, uma opacidade, agora, se estabeleceu. Trata-se de compreender – e essa simples palavra recobre tudo com um véu: compreender é o que a criança não pode fazer sem as explicações fornecidas, em certa ordem progressiva, por um mestre.[8]

Adorno critica o "compreender" de outra forma, mas percebemos um parentesco entre o pensamento de Jacotot e o pensamento do filósofo alemão, com a ressalva de que este não está se referindo a uma situação de aprendizado, mas a uma situação de interpretação – o que torna a discussão mais próxima da crítica:

---

[7] Assim como foi exposto anteriormente a respeito do uso do termo "compreender" e do pensamento de Jacotot, o "compreender" que Adorno critica aqui não é o da hermenêutica contemporânea na filosofia alemã. O que Adorno parece defender é justamente a ideia de interpretar, associada por Gadamer ao conceito de "compreender".

[8] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 23.

> Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva.[9]

A crítica que Rancière faz à noção de transmissão igualitária na lida com as obras de arte - especialmente nos artigos "O espectador emancipado" e "Les paradoxes de l'art politique" - podem estar próximas a essas considerações de Adorno. Compreender é entender acertadamente um conteúdo, destrinchá-lo até alcançar a sua verdade, a sua totalidade. O crítico explicador considera as obras como se elas pudessem ser compreendidas, consequentemente, explicadas. Ele as destrincha "em busca daquilo que o autor teria desejado dizer". O que Adorno critica, na citação acima, também pode se aproximar às diferentes expectativas de eficácia da obra de arte - conforme já discutimos em capítulos anteriores. A expectativa de uma eficácia ética é característica da noção de relação entre arte e política na visão do artista explicador - a eficácia da transmissão igual de uma mensagem. O crítico explicador é aquele que tenta determinar o que o artista queria dizer e conferir a eficácia na transmissão da sua mensagem.

Adorno parece estar confrontando essa noção de compreensão, ele chama a atenção para a espontaneidade da recepção, para a fantasia subjetiva que se opera na interpretação. Essa espontaneidade é como o exercício de tradução e contratradução de Jacotot; a fantasia é o adivinhar da subjetividade no esforço de entender o que está em jogo. Esse exercício - criativo - da subjetividade parece essencial para Adorno e é certamente essencial para o crítico ignorante.

Rancière, na passagem citada anteriormente, nos diz sobre uma "relação autônoma entre a aprendizagem e a verificação". Devemos aqui novamente enfatizar o conceito relevante de autonomia para a presente discussão sobre a crítica de teatro. No universo do crítico explicador, a autonomia não é uma questão, pois as relações parecem se dar em uma rede de subordinações. A crítica é subordinada ao suposto âmbito de competência dos leitores; o espetáculo é subordinado ao texto; o espectador é subordinado aos pontos de partida privilegiados; os modos de fazer são subordinados às regras; a eficácia é subordinada à sua finalidade, seja ela educar, mobilizar ou distrair. E a crítica é subordinada à obra. Ela não tem vida útil fora da sua relação de serviços prestados ao evento. No universo do crítico ignorante, as relações são autônomas. O crítico é autônomo na medida em que considera seu leitor como qualquer um, anônimo, não presumível; o espetáculo é uma criação autônoma; o espectador é autônomo e emancipado, o conhecimento prévio não é sua única ferramenta para lidar com as obras; os modos de fazer são reinventados a cada obra, a cada situação; a eficácia da obra é de ordem estética, não pressupõe transmissão igual em nenhum sentido.

---

[9] ADORNO,T. W. Op. cit., 2003, p. 17-18.

A crítica do crítico ignorante é autônoma, pode ser tomada como texto teórico, independentemente do seu objeto. Encontra-se em um lugar de passagem, de interpretação. Está entre a obra e o espectador, entre o fazer e o ver, entre o agir e o olhar. Não é somente uma ou outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo: um exercício que é tanto um ver como um fazer.

A questão do estatuto do ensaio, da possibilidade de se tratar de um gênero artístico, é discutida por Adorno em diálogo com o ensaio de Georg Luckács intitulado *Sobre a essência e a forma do ensaio*. A questão é relevante para o presente estudo porque Jacotot coloca o artista como um exemplo do emancipador, opondo-o ao professor, que seria um exemplo do embrutecedor:

> Pode-se, assim, sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais.[10]

Tendo em vista essa sugestão de Jacotot, de uma sociedade de artistas como uma sociedade de emancipados (que não deve ser tomada literalmente), nos propomos a tentar decifrar a equação que aproxima o fazer da arte e a questão da emancipação intelectual em Jacotot, para então pensarmos em que medida isso pode estar relacionado com a equação que aproxima (e distancia) o fazer da arte da questão da autonomia no ensaio em Luckács e Adorno. Com isso, queremos pensar o potencial de emancipação e autonomia da crítica de acordo com os princípios do método jacotista e do ensaio como forma.

---

[10] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 104.

A intenção de Luckács é se perguntar o que é o ensaio, se sua forma tem uma unidade. Ele e Adorno situam o ensaio em um contexto de tensão entre arte e ciência. Luckács distingue o ensaio como gênero artístico, mas só até certo ponto, enquanto Adorno afirma que não se trata de um gênero artístico, mas está próximo, de algum modo. Ambos diferenciam o ensaio do tratado científico. Essa tensão entre arte e ciência pode ser emparelhada com a oposição entre o crítico ignorante e o crítico explicador. A atitude do crítico explicador se assemelha àquela do cientista, pois ambos verificam objetivamente o que está certo ou errado a partir de um conjunto de regras e de conhecimentos dados. Já o crítico ignorante é aquele cuja escrita pode ter uma tendência à forma artística. Essa relação de tendência, de avizinhamento, refere-se à relação do ensaio com a verdade. Essa relação encontra-se em algumas passagens pertinentes do texto de Luckács quando, por exemplo, o filósofo propõe uma comparação entre o crítico e o poeta:

> Portanto, a crítica, o ensaio fala quase sempre de quadros, livros e idéias. Qual é sua relação com o que é representado? Costuma-se dizer: o crítico deveria falar a verdade sobre as coisas, mas o poeta não está comprometido com nenhuma verdade em relação a sua matéria.[11]

No ensaio, o crítico é mais poeta do que cientista. A sua relação com a verdade não é científica, mas poética – até porque se os seus objetos são os quadros, os livros e as ideias, seria ainda mais difícil pensar em uma apreensão da verdade. Essa tendência à poesia remete à virtude poética que Jacotot defende como a primeira da nossa inteligência. E essa relação com a verdade, por sua vez, nos remete ao princípio da veracidade do Ensino Universal, à ideia de "gravitar em torno de uma veracidade", como já vimos anteriormente. Vale reforçar as palavras de Luckács confrotando-as com as de Rancière:

> O princípio da veracidade está no coração da experiência da emancipação. Ele não é a chave de nenhuma ciência, senão a relação privilegiada de cada

---

[11] LUCKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio – uma carta para Leo Popper. Trad. Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*, Goiânia, ano IX, n. 4, p. 7, jun. 2008.

> um com a sua verdade – aquela que o coloca em seu caminho, em sua órbita de pesquisador. É o fundamento moral do poder de conhecer.[12]

A experiência da emancipação está relacionada à relação privilegiada com a verdade – uma verdade relativa pois é "de cada um". Outro apontamento de Luckács, em que ele relaciona a verdade – como também faz Rancière – a uma ideia de "caminho", parece ilustrar essa mesma perspectiva de relação no ensaio:

> É certo que o ensaio aspira à verdade: mas como Saul, que partiu para buscar as mulas de seu pai e encontrou um reino, também o ensaísta, que realmente está em condições de buscar a verdade, encontrará ao fim de seu caminho o objetivo não buscado, a vida.[13]

Quanto à recorrência do termo "caminho", que também pode ser notada nas citações do texto de Gagnebin, parece que se trata de uma ideia coerente com a forma do ensaio. É o que expõe Leopoldo Waizbort em *As aventuras de Georg Simmel* – livro sobre o professor de Luckács, Georg Simmel. Ao analisar os ensaios de Simmel e sua ideia de uma cultura filosófica, Waizbort enumera alguns princípios da forma do ensaio, entre eles a mobilidade do "caminho":

> A filosofia enquanto caminho é uma ideia cara à cultura filosófica simmeliana, que quer sempre percorrer novos caminhos. Mas o essencial é que já então o ensaio é esse instrumento móvel, algo que ao invés de ser fixo, se movimenta, é lábil, maleável. Tal mobilidade não é um atributo meramente formal. Ela radica no mais fundo da ideia de ensaio e por isso ela é a forma de uma cultura filosófica.[14]

Ao final da sua exposição, Lukács apresenta a noção de julgamento que está em jogo no ensaio. Essa noção pode ser aproximada à crítica do crítico ignorante: não se trata de um veredicto, mas de um processo de ajuizamento.

> O ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar. [...] Só agora não soaria contraditório, ambíguo e algo como uma perplexidade chamá-lo obra de arte e, no entanto, sublinhar continuamente aquilo que o distingue da arte: ele se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte,

---

[12] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2005a, p. 87.

[13] LUCKÁCS, G. Op. cit., p. 9.

[14] WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel.* São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 60.

> mas apenas os gestos; a soberania desta tomada de posição pode ser a mesma, mas, para além disso, não há entre eles nenhum contato.[15]

Essa passagem enfatiza o gesto do ensaísta como algo determinante para a forma do ensaio. E o posicionar-se diante da vida "com os mesmos gestos da obra de arte" nos remete a considerações que tecemos anteriormente sobre a igualdade de inteligências com relação à apreensão das obras, à capacidade de falar sobre elas. A inteligência que traduz pensamentos e ideias em obras de artes cênicas, em imagens e cenas, é a mesma tradutora de percepções e experiências em palavras e frases. O ensaísta manipula conceitos, ideias e interpretações "com os mesmos gestos" com que o artista manipula imagens, ideias e interpretações. Para além disso, não há entre eles nenhum contato. Talvez seja neste sentido que Luckács afirma - mesmo sabendo que se trata de uma ideia contraditória, ambígua e algo como uma perplexidade - que o ensaio é um gênero artístico, da mesma forma que Jacotot nos diz que um artesão é um poeta. O artesão se comunica *como poeta*, na tentativa de fazer o seu pensamento comunicável, no intento de partilhar a sua emoção. Para Jacotot, poetizar é "falar sobre", é o exercício da palavra como gesto de interpretação do mundo.

Luckács aproxima o ensaio da forma artística. Entretanto, estabelece um limite para essa aproximação. Adorno não concorda que o ensaio seja um gênero artístico, mas relativiza a negação, na intenção de afastar o ensaio "da positividade das instituições da ciência".[16] Nesse sentido, a aproximação do ensaio com o estético seja possível mais pela necessidade de diferenciar o ensaio do formato científico do que estabelecer uma diferença entre o pensamento que o identifica como artístico. Assim podemos entender o seguinte trecho do texto de Adorno:

> Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma

---

[15] LUCKÁCS, G. Op. cit., p. 13.

[16] BARBOSA, R. O ensaio como forma de uma filosofia última - Sobre T. W. Adorno. In: PESSOA, F. (Org.). *Arte no pensamento.* Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vitória, Vale do Rio Doce, 2006, p. 362.

> objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos.[17]

Há uma zona de tensão em torno desta questão que abre uma fissura para pensarmos o ensaio como uma forma próxima do fazer artístico, de alguma maneira. Tanto a crítica quanto a arte são atos intelectuais e obras da mesma inteligência. Nessa fissura parece se encaixar a aproximação com o pensamento de Jacotot quanto ao potencial de autonomia e emancipação presente na chamada "virtude poética". O crítico ignorante é um poeta, assim como é também o artesão de Jacotot. Ele procura falar das obras dos homens para conhecê-las, como quem gravita em torno de uma veracidade. Sua relação com a verdade não é da ordem da ciência, mas ela se avizinha da arte apenas na medida em que maneja ideias e conceitos para criar imagens com suas palavras e frases, mas não é literalmente artística.

Em determinado momento da leitura do texto de Adorno, outra passagem nos chama a atenção pois nos remete ao pensamento de Jacotot sobre a capacidade de apreensão das coisas pelo homem. Para o filósofo francês, essa capacidade seria da mesma natureza que o aprendizado da língua materna. Nesse sentido, o pensamento de Jacotot encontra um certo eco quando Adorno nos diz: "O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprende na escola". [18]

Aqui Adorno emparelha dois processos de apropriação de conceitos em comparação com duas formas de aprendizado de uma língua: um aprendizado espontâneo, talvez caótico, concomitante com a situação prática; e um aprendizado prévio, organizado, anterior à situação prática. O método do Ensino Universal conta com a capacidade do ser humano de utilizar o mesmo método de aprendizado da língua materna para qualquer campo de conhecimento e de lançar mão dessa mesma inteligência a qualquer momento, nas situações práticas. Adorno exemplifica essa possibilidade: alguém que precisa aprender uma língua estrangeira sem o aprendizado prévio das regras ou, como diria Jacotot, através de um processo de tentativa e erro, imitando e adivinhando a fala do outro. Se o ensaio maneja os conceitos dessa forma, com essa disponibilidade e agilidade, este é mais um dado que pode ser somado ao nosso conjunto de princípios para o crítico ignorante. Seu pensamento não balbucia a partir das regras aprendidas. Ele é obrigado a falar a língua "daquele país", daquela obra, daquele artista, ele precisa estar disponível para ajustar sua percepção a outras línguas, outras linguagens, como se qualquer obra de artes cênicas fosse uma terra estrangeira.

---

[17] ADORNO, T. W. Op. cit., 2003, p. 18-19.

[18] Ibidem, p. 30.

Outro dado relevante em "O ensaio como forma", para a discussão sobre a escrita do crítico ignorante, encontramos nas diferenças que Adorno identifica entre o ensaio e o modelo cartesiano de exposição. O ensaio "deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes".[19] Nesse aspecto, a semelhança com as ideias de Jacotot aparecem com clareza, mas tentaremos estabelecer uma relação mais direta com a ideia do crítico ignorante. Adorno se opõe especificamente à segunda, à terceira e à quarta regra cartesiana, mas esta última não nos interessa como as outras duas.

Com relação à segunda regra, ele critica a análise de elementos, defendendo que os objetos do ensaio resistem a esse tipo de análise que pressupõe "a divisão do objeto em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolver as suas dificuldades." Na crítica de teatro, podemos reconhecer que a análise de cada um dos elementos reduz sua possibilidade de interpretar e traduzir. Deste modo, a saída da crítica é escolher um elemento primordial (comumente, o texto) e julgar cada elemento em conformidade a ele. Quanto a escrita de crítica, o método do crítico explicador é aquele que divide o espetáculo em parcelas.

Adorno se opõe à terceira regra cartesiana: "Conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos." Assim, ele desenvolve uma crítica à ideia de progressão na exposição do pensamento, defendendo a supressão desse princípio no ensaio, portanto, o embaralhamento das hierarquias entre as fontes e referências é o foco:

> A ingenuidade do estudante que não se contenta senão com o difícil e o formidável é mais sábia do que o pedantismo maduro, cujo dedo em riste adverte o pensamento de que seria melhor entender o mais simples antes de

---

[19] Ibidem, p. 31.

> ousar enfrentar o mais complexo, a única coisa que o atrai. Esta postergação do conhecimento serve apenas para impedi-lo. Contrapondo-se ao convenu da inteligibilidade, da representação da verdade como um conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo obtuso, que sempre acompanha a ratio corrente.[20]

Na sua forma, o ensaio subverte um padrão de pensamento que determina, primeiramente, a aprendizagem do mais simples para depois, progressivamente, chegar ao mais complexo. O pedantismo maduro, o *convenu* da inteligibilidade, é a pedagogia explicadora, que posterga o conhecimento. Postergar o conhecimento nada mais é que renovar a distância, é o método embrutecedor, ou o que Rancière chamaria, com Jacotot, o mito da pedagogia. Adorno aponta o ensaio como uma forma de driblar a *ratio* corrente, invertendo os seus pressupostos, desconcertando seus objetos. O método do crítico explicador pressupõe uma progressão no conhecimento e uma exposição do mais simples, deixando o mais complexo para um depois que nunca se realiza. Os objetos aqui são apresentados na forma mais simples e objetiva possível, para apenas se verificar a correção de cada uma das suas partes. É o mito da crítica – parafraseando Rancière. A escrita do crítico ignorante pode subverter esse formato, tomando os objetos pela sua complexidade, sem tentar achatar ou corrigir suas arestas, tentando articular seus sentidos sem explicar seus significados.

> O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada.[21]

Essa ideia contribui para sugerir uma atitude ao crítico ignorante: não agir como se tivesse deduzido o objeto, ou seja, não abordar a obra de maneira totalizante, como se pudesse dar conta do "todo". A análise de cada elemento de uma peça de teatro, a enumeração de todos os artistas envolvidos, cria a ilusão de totalidade. Mas, de qualquer forma, não é possível dar conta de tudo. Os textos não dão conta das obras, nem das experiências que se tem a partir delas. O crítico ignorante, em seu modo de exposição, deve resguardar-se dessa expectativa por parte do leitor, ou seja, deve deixar clara a condição de "tentativa" e a possível falibilidade de seu intento:

---

[20] Ibidem, p. 32.

[21] Ibidem, p. 34-35.

> Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra "tentativa" [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante.[22]

Versuch, que significa tentativa, é o termo alemão equivalente ao francês *essai* e ao inglês *essay*. *Versuch* é a forma alemã original para designar o ensaio, apesar do uso comum da forma *essay*.[23] O verbo tatear, peculiar do método jacotista, aparece nessa exposição e reforça a aproximação que está sendo proposta. O crítico ignorante tateia no seu intento de acertar na mosca, mas consciente da própria falibilidade. No entanto, a mosca a se acertar não é a verdade, nem a identidade com o objeto. O objetivo, o alvo da crítica, é um tanto incapturável. É como se a crítica de fato não tivesse uma finalidade definida, mas nem por isso deixasse de apontar. É um despropósito. A escrita do crítico ignorante não é uma teoria aplicada à prática, nem uma tentativa de buscar exemplos práticos para a teoria. Ela tateia a si mesma enquanto tateia seus objetos. E o ensaio prevê essa instabilidade na sua forma. Roland Barthes, em "O que é a crítica?", aponta que a escrita crítica sempre tem a si mesma como objeto:

> Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma [...]. Em outros termos ainda, a crítica não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume.[24]

Para o crítico ignorante se resguardar, em seu modo de exposição, da expectativa que o leitor possa ter de uma abordagem totalizante do objeto, ele pode incluir em seu discurso um outro implícito sobre a própria crítica ou sobre o processo de ajuizamento, de leitura do objeto, como sugere Barthes. Com essa premissa em mente, o crítico ignorante pode, na forma do seu texto, não apenas revelar que conhece a falibilidade do seu intento, como se tivesse a intenção de se precaver, mas pode jogar com suas falhas como parte de suas ideias, como lacunas férteis e etapas necessárias ao seu esforço de exposição. Compreendemos que Adorno observa uma diferença entre mirar o objeto e alcançá-lo. Essa diferença é o que faz do ensaio um campo de tentativa e de empenho:

---

[22] Ibidem, p. 35.

[23] WAIZBORT, L. Op. cit., p. 36; 57.

[24] BARTHES, R. Op. cit., 2007, p. 160.

> A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser reduzido apoditicamente da teoria.[25]

Esta é mais uma proposta para o crítico ignorante: ser cauteloso ao se relacionar com a teoria, no sentido de cuidar para que sua crítica não seja necessariamente uma aplicação da teoria, mesmo que ela lhe seja muito próxima, mesmo que seus referenciais teóricos estejam presentes. O crítico ignorante pode ser cauteloso para não usar a teoria, por assim dizer, a seu favor, para escudar seu ponto de vista, sua opinião – o que é diferente de usá-la a favor do seu esforço de gravitar em torno do objeto.

> O ensaio devora as teorias que lhe são próximas: sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica par excellence; mais precisamente enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito.[26]

Aqui Adorno afirma que o ensaio é a forma crítica por excelência e expõe sua defesa da crítica imanente. Sua ideia de crítica imanente encontra-se no artigo "Crítica cultural e sociedade", no qual ele não trata sobre o ensaio, especificamente. Entretanto, a forma como explicita o que seria essa crítica nos remete aos mesmos princípios desenvolvidos em "O ensaio como forma". Pelo teor da relação da crítica com os objetos, a crítica imanente também parece estar em afinidade com a forma do ensaio:

> Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à sua própria tarefa. Compreende nestas antinomias as antinomias sociais.

---

[25] ADORNO, T. W. Op. cit., 2003, p. 35.

[26] Ibidem, p. 38.

> Para a crítica imanente, uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que concilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a ideia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições.[27]

As palavras de Adorno reforçam a condição de insolubilidade da crítica em si, sua não-conformação com o engodo da harmonia, sua postura não-conciliativa. É neste sentido que o ensaio é a forma crítica por excelência. Para estabelecermos uma relação com as características já esboçadas do crítico ignorante, talvez seja possível relacionar esse posicionamento que não achata as contradições do seu objeto com aquela afinidade do crítico ignorante com o dissenso. Para situar essa relação do ensaio com os objetos, Adorno cita o filósofo Max Bense, em "Sobre o ensaio e sua prosa":

> O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico.[28]

Essa breve citação do ensaio de Bense resume pontos importantes sobre os quais já nos detivemos, mas aqui se ensejam de modo mais claro, como o caráter de experimento da escrita do crítico ignorante. Tatear é experimentar tanto o objeto como o ato mesmo de tatear. O conceito de crítica do crítico ignorante também não está definido, pois é um processo e um experimento. Além disso, Bense faz um apontamento interessante sobre a relação da crítica com o objeto quando diz que ela o torna novamente visível, mas de outro modo. Essa observação traz de volta aquela conexão sugerida por Cesar Guimarães entre a crítica e o regime estético das artes, sendo que esse regime "faz entrar na vida das obras o trabalho da crítica que as altera e lhes concede reescrituras e metamorfoses diversas".[29] Este "tornar novamente visível de um modo diferente" pode ser considerado um dado de autonomia do ensaio, que não precisa prestar contas à verdade do pensamento do autor da obra, mas pode simplesmente se propor a ver a obra de uma outra maneira.

---

[27] ADORNO, T. W. Op. cit., 2002b, p. 98.

[28] BENSE, M. apud ADORNO, T. W. Op. cit., 2003, p. 38.

[29] GUIMARÃES, C. Op. cit., p. 7.

Se levarmos em conta a efemeridade das obras no campo das artes cênicas, podemos pensar que o gesto de querer tornar a obra visível novamente, de querer dar a ver, é uma forma singular de exposição, que já traz em si apontamentos e interpretações. Assim, o objeto ganha variações nas mãos de seu crítico ignorante. Ele sabe que relatar e adivinhar já é traduzir e contratraduzir. Com relação a essa condição de experimentação da crítica, desse pensamento que tateia, Waizbort aponta uma peculiaridade dos ensaios de Simmel, o uso constante do termo "talvez":

> Esta não-linearidade tem a ver com a ideia de movimento que lhe é constitutiva, em especial com seu caráter provocativo, de incitamento à reflexão. O ensaio é pergunta e não resposta. No ensaio, o principal não é convencer o leitor de modo absoluto, mas sim indicar caminhos, fazê-lo pensar. Já que ele não comprova nada, sua principal tarefa é impulsionar o pensamento. O ensaio é mais dúvida do que certeza. Isto nos indica a qualidade e o teor da segurança que é característica do ensaio. Trata-se, como já apontei, da segurança da aventura. O sentido do uso do "talvez" em Simmel é um índice do tipo de seu conhecimento. Ele é sintomático, um índice de indeterminação, possibilidade, não-fixidez, não-sistema. O talvez tem a ver com o ensaio como forma, com a ideia de segurança a que o ensaio se relaciona, que não é a segurança do sistema.[30]

Interessante na citação acima, assim percebemos, é a descrição da relação com o leitor, e isso reafirma aspectos do ensaio sobre os quais já nos detivemos anteriormente. Waizbort assinala que o ensaio faz perguntas, é mais dúvida que certeza. Fazer perguntas, no entanto, pode ser uma atitude do explicador, quando a pergunta parte de um ponto de segurança e posiciona aquele que é questionado numa relação de menoridade ou quando induz a resposta no próprio enunciado, mas o autor se refere à segurança da aventura (uma expressão cabível às frases de Jacotot). O tipo de conhecimento e de segurança do ensaio é da ordem da indeterminação. O ensaio não se coloca de frente para o leitor, mas se posiciona ao seu lado:

> E, o que é importante, o ensaio dá o braço a seu leitor e o puxa para si. O leitor passa a acompanhar o movimento que é constituinte do ensaio. Esse movimento é o movimento do pensamento e da mão: "pensar com o lápis na mão". O ensaísta constrói o ensaio e seus objetos enquanto pensa e escreve, enquanto apalpa, localiza, comprova, indaga, duvida, reflete, indica, medita, resolve, escava, *procura*.[31]

---

[30] WAIZBORT, L. Op. cit., p. 67.

[31] Ibidem, p. 51.

O crítico ignorante dá o braço ao leitor, o convida a caminhar junto, a acompanhar o seu movimento. Os verbos listados nessa citação não são muito diferentes dos verbos de Jacotot. No Ensino Universal, o aluno investiga, descobre, tateia, adivinha, relata, traduz, observa, compara, combina, poetiza, decifra, improvisa. O crítico ignorante fala a língua do ensaio.

Muito poderia ainda ser dito sobre as demais considerações que Adorno tece sobre o ensaio, mas as deixaremos fora desta discussão. Para o objetivo de nossa pesquisa, já estabelecemos paralelos suficientes que relacionam a afinidade entre o crítico ignorante e o ensaio como forma. No entanto, uma última observação podemos retomar, antes apenas esboçada no comentário sobre "Crítica cultural e sociedade". Tanto o ensaio, como a ideia de crítica defendida por Adorno, apresentada como crítica imanente, e a ideia de crítica aqui proposta, a de um crítico ignorante, parecem estar em sintonia com a noção de dissenso. Esta não é uma ideia simples. E talvez fosse necessário fazer uma extensa pesquisa sobre o conceito mesmo de dissenso para que essa hipótese ganhasse fôlego.

Aproveitando a deixa de tantas considerações sobre o ensaio, deixamos a questão como uma pergunta, uma dúvida, ou um caminho para uma aventura futura. Mas não sem arriscar uma tentativa. O texto citado abaixo, retirado das últimas páginas do artigo "The misadventures of critical thinking" - cuja proposta de reformular o quadro de princípios em que se situa o pensamento crítico serviu de estímulo para essa tentativa de reformulação do quadro de princípios em que se situa a crítica de teatro - expõe a ideia de dissenso para Rancière. A discussão sobre o dissenso, nesta passagem, parte da mesma suposição de que partiu esse estudo, a suposição de que a condição do outro (seja o aprendiz, o aluno, o leitor ou espectador) não é uma condição de menoridade.

> Agora é possível fazer outra suposição, uma suposição boba. Vamos supor que os debilitados são habilitados e que não há nenhum segredo escondido na máquina que faz com que eles permaneçam na ignorância da sua condição. Vamos supor que não exista um grande monstro que engula todas as energias e desejos e transforme toda realidade em imagem. Não há nenhuma unidade perdida a reapropriar, nenhuma realidade por trás da imagem. Mas isso não quer dizer que nós estamos presos num único processo global. Em vez disso, há cenas de dissenso por toda a parte a qualquer momento. O que dissenso significa é que existem várias formas de construir a realidade como um conjunto de dados, incluindo uma distribuição polêmica das capacidades. O dissenso diz respeito ao que está dado como a nossa situação, ao nome

> que pode ser dado a isso e a como isso pode ser entendido. Diz respeito a quem está capacitado para enxergar isso, para entender e discutir essa questão. É disso que trata a subjetivação política: dividir a unidade do que está dado e a evidência do que é visível e, consequentemente, possível. Trata-se de inventar vários universos conflitantes em um único e mesmo universo.[32]

Não é o espectador que não é emancipado. É o círculo que é embrutecedor. O círculo não é a "máquina", nem um "grande monstro". É apenas um círculo, um desenho, uma forma cujo traço se volta sobre si mesmo. Para emancipar o espectador, basta sair do círculo e tratá-lo como um emancipado. Se emancipar significa tirar do estado de menoridade, então talvez o crítico ignorante não seja um crítico "emancipador" uma vez que ele não considera o espectador, de fato, em uma situação de menoridade. Não estamos presos em um único processo global. Podemos criar nossas próprias cenas de dissenso, podemos construir outras realidades, com outros conjuntos de dados, polemizar a distribuição das capacidades, embaralhar e redistribuir as cartas no que concerne a nossa situação já estabelecida. Quem, então, estaria capacitado para enxergar, entender, discutir a questão da crítica de teatro? Trata-se de inventar vários universos, vários escritos, vários críticos, várias vozes, vários pontos de partida. Como o espectador emancipado, o crítico ignorante pode ser qualquer um. Como diria Jacotot, é preciso começar a falar.

---

[32] RANCIÈRE, J. Op. cit., 2007, p. 32.

Considerações finais

Aqui retomamos algumas perguntas lançadas no capítulo anterior: como a crítica ensaística pode ser vista como uma possibilidade para contrariar a proclamada falência da crítica teatral? Como essa crítica também pode abarcar aquele déficit de produção e circulação de conteúdo teórico sobre teatro? Levando em consideração as ideias de emancipação e autonomia que balizaram as discussões propostas por esta pesquisa, como a proposta do crítico ignorante pode sugerir um norte para a crítica? Quem poderia ser este "qualquer um" que é o crítico ignorante?

A questão da autonomia na forma do ensaio parece estar clara, assim como a afinidade de pressupostos entre a escrita do ensaio, a abordagem que o crítico ignorante faz dos objetos e sua relação com o leitor ou espectador. Sabemos que as obras de artes cênicas na atualidade podem ser autônomas. Elas criam as suas próprias condições e modos de fazer, e que os modos de ver as obras pressupõem também uma autonomia. Mas onde encontramos a relação da crítica com a ideia de autonomia? Talvez seja possível dizer que a questão mesma da crítica esteja relacionada com a autonomia da atividade teatral. A crítica que de fato faz parte da atividade teatral, que fala a língua do teatro do seu tempo, que impulsiona seu desenvolvimento, proporciona o intercâmbio de conceitos e linguagens, coopera na formação de sensibilidades de espectadores diversos. É a crítica que colabora para engendrar uma situação de autonomia para a criação artística. Para isso, a crítica deve estar em sintonia com as questões atuais do teatro, se afinando aos pressupostos do teatro de seu tempo.

Assim como o Ensino Universal confere aos pais a responsabilidade sobre a emancipação intelectual de seus filhos, a aproximação do método de Jacotot com a questão da crítica de teatro pode sugerir que seja de responsabilidade dos próprios artistas a circulação de conteúdos teóricos sobre as suas obras. A questão da emancipação é não delegar. Se os pais delegam a responsabilidade sobre a formação de seus filhos para o estado ou a sociedade, eles podem apenas continuar redesenhando a lógica do embrutecimento. O mesmo se pode dizer sobre o circuito dos discursos visíveis sobre o teatro: se os artistas delegam à imprensa tanto a formação da sensibilidade dos seus espectadores como a negociação de sentidos das suas obras, talvez quem assista a um espetáculo não tenha acesso a textos que proponham reescrituras e interpretações. A responsabilidade sobre a publicidade e o teor da discussão sobre o teatro é dos artistas de teatro.

Esta seria uma possível reformulação de princípios: o lugar da crítica não precisa ser exclusivamente o lado de fora. Com isso, não afirmamos que os artistas devem se tornar críticos como os que escrevem nos jornais ou como os teóricos que escrevem nos periódicos especializados. Mas, se tomarmos a perspectiva do crítico ignorante mais as sugestões que fizemos para sua escrita, sua abordagem dos objetos e sua relação com o espectador, talvez seja possível dizer que os artistas podem se tornar críticos. Críticos ignorantes.

Não se trata de propor o fim de uma crítica e o começo de outra, mas de apontar para uma possibilidade de produção textual, crítica, interpretativa, sobre as obras de artes cênicas, como iniciativa de quem acredita que os discursos visíveis sobre teatro não estão dando conta do contexto de produção artística. Também não se trata de propor que os artistas digam se o trabalho do seu colega é bom ou ruim, mas de sugerir que eles se posicionem, que se expressem como artistas, como espectadores das obras que os intrigam. Deste modo, estabelecemos o paralelo com o mestre ignorante: a proposta não é que os artistas escrevam sobre as obras na condição de especialistas, mas na condição de homens, como diria Jacotot. Isso também é embaçar as fronteiras entre quem faz e quem fala. Parece que, para os artistas, os "intelectuais" são sempre os outros. Eles são os que fazem, não são os que falam. Mas criar uma obra de arte é uma aventura intelectual, um ato intelectual, pensar questões formais é um ato intelectual, até o simples contar uma história é um ato intelectual. Os artistas não são mudos, suas obras não são mudas. Para começar a falar, é preciso apenas reconhecer essa habilidade, esse "poder" de usar as próprias palavras, e com isso desbancar a ficção estruturante do cada um em seu lugar.

Não é uma questão de "virar crítico", mas de virar a crítica, perguntar-se novamente o que é a crítica e tentar encontrar outras respostas. Com a democratização do acesso à Internet, essa tomada de posição, esse gesto de assumir a responsabilidade sobre a visibilidade de uma discussão crítica relevante sobre teatro, é mais possível hoje em dia do que há vinte anos, por exemplo. O âmbito de atuação dos blogs pessoais e das revistas eletrônicas é, nesse momento, menor que o âmbito de atuação dos jornais de grande circulação – no que diz respeito à visibilidade dos discursos e não, necessariamente, a uma ideia de quantidade. Mas talvez essa situação não se mantenha por muito tempo. Essas ferramentas podem ser úteis, por enquanto, para a experimentação do "falar sobre" em uma mídia a que se tem acesso facilitado. Mas os mecanismos de busca da Internet já permitem que o usuário encontre conteúdo teórico por palavras-chave. O refinamento da eficiência destes mecanismos de busca está sendo estudado para ser cada vez mais aprimorado. Jacotot dizia que no Ensino Universal não é o mestre que vai atrás do aluno, é o aluno quem procura o mestre. O leitor/espectador, nesse contexto da Internet, pode começar a procurar outro tipo de texto crítico, pode buscar o discurso com o qual se identifica através destes dispositivos. A Internet traz uma nova lógica de produção e circulação de conteúdo textual que pode ser um caminho para uma nova abordagem do debate sobre as artes cênicas.

Yan Michalski, em seu artigo "O declínio da crítica na imprensa brasileira", faz a seguinte observação sobre a crítica jornalística de sua época:

> Nos tempos de vacas gordas, papel barato, lucro relativamente fácil e uma tradição beletrística, que vinha de longe na imprensa brasileira, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro.[1]

A Internet traz de volta esses tempos de "papel barato". O pouco espaço dedicado hoje à discussão crítica de teatro nos jornais não precisa mais ser um problema. Os artistas de teatro podem se perguntar "o que é a crítica?" e responder: são aqueles textos curtos publicados nos jornais que falam bem ou mal sobre uma peça. Mas eles também podem fazer a mesma pergunta pensando no que gostariam de encontrar como resposta. E, com as suas próprias respostas, trabalhar para construir outras possibilidades dentro dessa nova conjuntura de comunicação.

É uma questão de deslocamento de perspectiva. Hoje o modelo do crítico explicador é o que parece estar mais em evidência. Mas, através de uma rápida pesquisa na Internet, é possível encontrar mais textos publicados em blogs e revistas eletrônicas de teatro do que críticas publicadas em jornais. Isso pode estar mudando a noção de crítica de teatro por parte de um público jovem e adulto interessado em teatro, aqueles leitores de artigos e notícias na Internet mais do que de jornais impressos. É claro que existem aqueles que disponibilizam textos seguindo o modelo explicador, mas também é possível encontrar outros com formatos mais livres.

---

[1] MICHALSKI, Y. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro do Tablado*, Rio de Janeiro, n. 100, p. 12, jan./jun. 1984.

Quase trinta anos se passaram desde que Yan Michalski publicou o texto citado acima. Foi na edição de número 100 dos *Cadernos de Teatro*, publicado pela escola de teatro O Tablado, que ele expôs como o debate crítico sobre teatro foi banido dos jornais impressos e como as revistas especializadas se mostravam economicamente inviáveis no Brasil. O espaço físico de publicação de textos havia se tornado escasso e de forma aparentemente irreversível. Os últimos parágrafos desse seu artigo parecem buscar uma solução. Hoje, os artistas de teatro têm o espaço virtual para reacender esse debate. Esta pesquisa procurou sugerir alguns princípios para um possível formato. No entanto, esta é só uma possibilidade, uma tentativa de pensar a viabilidade concreta para o crítico ignorante. O que interessa, na verdade, não é estabelecer estratégias rígidas, ações programadas para a crítica, mas elaborar estratégias de embaralhamento dos saberes e dos dizeres sobre teatro para, quem sabe, encontrarmos um meio para reabilitar a ideia da crítica.

Bibliografia

1. *Obras gerais*

ALMEIDA, JORGE M. B. de (Org.). *Indústria Cultural e Sociedade.* 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I.* Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003 (Coleção Espírito Crítico).

______. *Philosophische Frühschriften.* Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Mark. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant.* Tradução de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

______. *Mitologias.* Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1975.

______. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos.* Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

______. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice:* Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente.* São Paulo: Editora 34, 2001.

COELHO, Marcelo. *Crítica cultural*: teoria e prática. São Paulo: Publifolha, 2006.

COELHO, Teixeira (Org.). *Charles Baudelaire*: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

______. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO,Virgínia; KANGUSSU, Imaculada (Org.). *Theoria Aesthetica:* em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. 1. ed., v. 1. Porto Alegre: Editora Escritos, 2005.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

______. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Tradução de Luciana Villas-Boas Castello Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

______. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

LIMA, Sueli (Org.). *Experiência crítica - textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando (Org.). *Yan Michalski*: reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em preto e branco*: artes brasileiras na Folha, 1999-2003. São Paulo: Publifolha, 2004.

PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a.

______. *A partilha do sensível:* estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. / Editora 34, 2005b.

______. *Le spectateur émancipé.* Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

______. *Políticas da escrita.* Tradução de Raquel Ramalhete (et al). São Paulo: Editora 34, 1995.

______. *O desentendimento*: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du Théâtre*: de l'utopie au désenchantement. Belfort: Éditions Circé, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade.* São Paulo: EPU, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel.* São Paulo: Editora 34, 2000.

2. *Periódicos*

Alea: estudos neolatinos, v. 7, n. 1, jan./jun. 2005.

ArtForum, Nova Iorque, mar. 2007. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354910/pg_2/>. Acesso em: set. 2009.

Bulletin de la Société française de philosophie, v. 82, n. 2, abr./jun. 1990. Disponível em: <http://arquivo.rosana.unesp.br/docentes/luciana/Filosofia%20e%20%C3%89tica/KANT%20X%20FOUCAULT.pdf>. Acesso em: set. 2009.

Cadernos de Teatro do Tablado, Rio de Janeiro, n. 100, jan./jun. 1984.

Crítica Marxista - capitalismo, modernismo e pós-modernismo, São Paulo: Editora Brasiliense, v. 2, 1995.

Dartmouth Philosophy Journal, v. 24, n. 2, Spring 2007.

E-compós, 1. ed., dez. 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/14/15>. Acesso em: set. 2009.

Educ. Soc., Campinas, v. 24, n. 82, abr. 2003. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: set. 2009.

New Theatre Quarterly, Cambridge: Cambridge University Press, v. XVI, parte 4, 2000.

Paragraph, Edinburgh: Edinburgh University Press, v. 28, mar. 2005.

Questão de Crítica, edições de janeiro, maio e setembro de 2009. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br>. Acesso em: set. 2009.

Revista Espaço Acadêmico, Maringá: UEM, n. 31, dez. 2003.

Revista Serrote, São Paulo: Instituto Moreira Salles, jul. 2009.

Revista UFG, Goiânia, ano IX, n. 4, jun. 2008.

Rizoma.net. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>. Acesso em: set. 2009.

São Paulo S.A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Encontro Internacional Situação # 3 – Estética e Política. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Acesso em: set. 2009.

Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vitória: Vale do Rio Doce, 2006.

Trans/Form/Ação, Marília, v. 29, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101=31732006000200006-&lng=en&nrm-iso>. Acesso em: set. 2009.

Agradecimentos

Este livro é resultado da minha monografia de graduação em Teoria do Teatro no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Só foi possível realizar esta pesquisa graças à formação que meus professores me ofereceram ao longo do curso. Em todas as disciplinas de crítica da graduação, tive o privilégio e a sorte de ter Flora Süssekind como professora, que me apresentou textos e autores imprescindíveis à prática da crítica de teatro. A ela e a todos os professores da UNIRIO agradeço a generosidade na dedicação ao ofício. E ressalto a importância deste curso no contexto do teatro carioca.

Também tenho agradecimentos especiais à querida Ana Maria de Bulhões-Carvalho, que não foi tantas vezes minha professora, mas esteve sempre presente e disponível para a conversa. Agradeço a extrema atenção dedicada à minha monografia quando esteve na minha banca, o exame minucioso da escrita, a generosidade e a abertura do diálogo na avaliação.

Agradeço com igual carinho a presença e a disponibilidade de Danrlei de Freitas Azevedo, interlocutor exigente e atencioso, cuja orientação deu o espaço e a liberdade necessários para o curso desta minha "aventura". Sua leitura dos meus textos contribui até hoje para a minha escrita.

Agradeço aos meus colegas da revista *Questão de Crítica*, projeto realizado com a parceria firme de Dinah Cesare, que lá em meados de 2007 acreditou que seria viável inventarmos uma revista de crítica na Internet. Sem ela e Dâmaris Grün, tudo seria bem mais difícil.

Vou sempre agradecer todo o apoio da minha mãe, Margarida Maria Avila, e da minha irmã, Gabriele Avila Small, que me ajudaram muito quando resolvi voltar para a faculdade num momento de vida em que isso parecia ser a coisa mais improvável de se fazer.

Por último, mas não menos importante, mil vezes obrigada ao meu marido e parceiro de trabalho, Felipe Vidal, que acompanhou cada etapa desta pesquisa e desde 2008 lê todos os meus textos.

Daniele Avila Small

PRIMEIRA EDIÇÃO IMPRESSA
NA GRÁFICA J. SHOLNA
PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA
EM MARÇO DE 2015.

discretamente provocando uma geração de novos críticos, descontentes com velhas práticas, a repensar suas formas de ação e suas consequentes implicações políticas.

O que até agora foram estalidos há de se alastrar a partir desta publicação. Num contexto de acentuada crise da crítica – mas também de reação, encontrando na internet campo de batalha privilegiado –, não há dúvida de que esta obra já nasce como referência fundamental para a busca de novos meios, modos, razões e práticas para a crítica de teatro, a crítica de arte e a inserção crítica no mundo.

LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI
Crítica de teatro

Foto: Raphael Cassou

DANIELE AVILA SMALL é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. Foi diretora artística do Teatro Gláucio Gill em 2011 e 2012 com Felipe Vidal na Ocupação Complexo Duplo e indicada aos Prêmios Shell e APTR na categoria especial. É idealizadora e editora da *Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, integra o conselho editorial da *Ensaia – revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas*, o coletivo Complexo Duplo e a DocumentaCena – Plataforma de Crítica.

Não se trata de propor o fim de uma crítica e o começo de outra, mas de apontar para uma possibilidade de produção textual, crítica, interpretativa, sobre as obras de artes cênicas, como iniciativa de quem acredita que os discursos visíveis sobre teatro não estão dando conta do contexto de produção artística. Também não se trata de propor que os artistas digam se o trabalho do seu colega é bom ou ruim, mas de sugerir que eles se posicionem, que se expressem como artistas, como espectadores das obras que os intrigam. [...] Os artistas não são mudos, suas obras não são mudas. Para começar a falar, é preciso apenas reconhecer essa habilidade, esse "poder" de usar as próprias palavras, e com isso desbancar a ficção estruturante do cada um em seu lugar.

9 788542 103403